ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОЗНАНИЯ (ГАИС)

ЛИТЕРАТУРА
И
МАРКСИЗМ

Журнал теории
и истории литературы

1931:5

КНИГА ПЯТАЯ

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
NOV 30 1938
LIBRARY

СЕКТОР НАУКИ НАРКОМПРОСА
Государственное издательство художественной литературы
1931

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

1. Валерьян Полянский. Политический смысл литературно-критической деятельности Н. А. Добролюбова 3–31

2. В. Асмус. Эстетика Гегеля 32–51

3. И. М. Нусинов. Из художественной истории русского капитализма („Фома Гордеев" М. Горького) 52–75

4. Ф. Х. Власов. Анализ драматургии А. Чехова 76–90

5. Дискуссия о значении фольклора и фольклористики в реконструктивный период (Доклад Ю. М. Соколова; выступления И. М. Монько, Н. Ф. Бельчикова, П. М. Соболева и Н. М. Маторина) 91–114

Адрес редакции: Москва, Тверская, 35, тел. 2-39-49

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОЗНАНИЯ (ГАИС)

IV год издания

IV год издания

ЛИТЕРАТУРА
И
МАРКСИЗМ

Под общей редакцией
П. И. ЛЕБЕДЕВА-ПОЛЯНСКОГО

КНИГА ПЯТАЯ

СЕКТОР НАУКИ НАРКОМПРОСА

Государственное издательство художественной литературы
1 9 3 1

Мособлполиграф,
13-я типо-цинкография
„Мысль Печатника"
Москва, Б. Дмитровка, 26.
Уполн. главлита — Б—15337.
Заказ 3172. Тираж 5.165.
7 п. л. 39.900 зн. в л. Сд. в наб. 1/X.
Подп. к печати 22/XII.
Выпуск. М. Соколова.

Валерьян Полянский

ПОЛИТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. А. ДОБРОЛЮБОВА[1]

Литературно-критическая деятельность Добролюбова не только полностью отразила страстную борьбу, которая в 60-е годы развернулась между мелкобуржуазной революционной демократией и дворянским либерализмом, но и сама была в этой смертельной схватке острым оружием в руках этой демократии. В то время как либералы продолжали свои бесконечные разговоры о высоких материях, о социальном идеале, о правах личности, об искусстве и сидели преспокойно в своих дворянских усадьбах или разъезжали по заграницам, пользуясь доходами от своих имений, от труда своих крепостных, — революционно-демократическая часть разночинной интеллигенции требовала прежде всего реального дела, самоотвержения и бескорыстного служения интересам народа, как тогда говорили, или крестьянской революции, как формулируем мы в наше время.

Перед молодым критиком стояла задача вскрыть деспотизм монархического строя, показать бесправие граждан и доказать, что это «темное царство» должно быть разрушено. Ему надо было вскрыть ничтожность, гнилостность русского либерализма, претендующего на руководящую общественную роль, и в то же время выявить, оформить, обосновать, укрепить мировоззрение революционной демократии и так сплотить и организовать эту молодую, выступающую на сцену общественную силу, чтоб она, развенчав и разбив либерализм, была в силах повести за собой силы страны, способные на борьбу с самодержавно-крепостническим порядком, способные поднять крестьянское восстание.

Эти классовые задачи обусловили как выбор критиком литературных произведений, подлежащих рассмотрению, так и методологию его критического анализа, не говоря уже о том, что основная классовая задача, само собою разумеется, определила и содержание и тон его критических статей.

В данной статье мы не подвергаем критическому разбору ни методологические установки Добролюбова, ни политические его воззрения, ни его политическую программу, ни его революцион-

[1] Настоящая статья представляет доклад, прочитанный автором на заседании ГАИСа 15 и 25 сентября с. г.

ную тактику. Пред нами одна задача: установить политический смысл литературно-критических статей Добролюбова, чтобы закончить затянувшиеся по этому вопросу литературные споры. Критическое рассмотрение остальных вопросов будет произведено особо, в связи с теоретическим изложением философских, социально-политических и литературоведческих взглядов Добролюбова.

* * *

Приступая к разрешению поставленной задачи, мы вынуждены сделать небольшое предупреждение, весьма и весьма необходимое.

Ни на минуту нельзя забывать, что критик «Современника» писал в ужасных тисках цензуры, своих мыслей высказывать — не только прямо, но и с малой долей политической откровенности — он не мог. Суровая кара ждала его и журнал. Вспомните дело Н. Г. Чернышевского. Добролюбов вынужден был изворачиваться, ухищряться, выражать свои мысли весьма туманно, часто довольствуясь тем, чтобы дать толчок мысли в «известном направлении», чтобы читатель читал между строк и дополнял критика своей мыслью.

Говоря о социализме, критик употребляет термин «естественные потребности»; имея в виду революцию, пишет об «особых обстоятельствах»; толкуя об итальянских делах, все время имеет в виду дела русские; все его политические рассуждения и характеристику дел и лиц читатель обязан переносить на русскую почву. Презирая и клеймя русское правительство, критик хвалит его.

Добролюбов не раз предупреждал читателя о вынужденном способе своего изложения. Статью «Темное царство» он так и кончает:

«Многое мы не досказали, об ином, напротив, говорили очень длинно; но пусть простят нас читатели, имевшие терпение дочитать нашу статью. Виною того и другого был более всего способ выражения, — отчасти метафорический, — которого мы должны были держаться. Говоря о лицах Островского, мы, разумеется, хотели показать их значение в действительной жизни; но мы все-таки должны были относиться, главным образом, к произведениям фантазии автора, а не непосредственно к явлениям настоящей жизни. Вот почему иногда общий смысл раскрываемой идеи требовал больших распространений и повторений одного и того же в разных видах, — чтобы быть понятным и в то же время уложиться в фигуральную форму, которую мы должны были взять для нашей статьи, по требованию самого предмета... Некоторые же вещи никак не могли быть удовлетворительно переданы в этой фигуральной форме, и потому мы почли лучшим пока оставить их вовсе. Впрочем, те выводы и заключения, которых мы не доска-

зали здесь, должны сами собой притти на мысль читателю, у которого достанет терпения и внимания до конца статьи»[1].

Подобные напоминания Добролюбов делает не раз. Очень характерно замечание и в статье «Луч всета в темном царстве». Критик извиняется за длинноту своих рассуждений. Он признает, что все «можно было изложить на двух-трех страницах, но тогда бы этим страницам долго не пришлось увидеть света. Длиннота происходит от того, что часто бесконечным перифразом объясняется, что можно было бы обозначить одним словом; но в том-то и беда, что эти слова, весьма обыкновенные в других европейских языках, русской статье дают обыкновенно такой вид, в котором она не может явиться пред публикой. И приходится поневоле перевертываться всячески с фразой, чтобы ввести как-нибудь читателя в сущность излагаемой мысли»[2].

Эти оговорки Добролюбова обязывают толковать его работы в расширительном смысле в отношении революционности в них положенных мыслей.

Для своей цели мы взяли только основные, наиболее известные литературно-критические статьи Добролюбова: они дают исчерпывающий материал и вполне ясный ответ. Конечно, и другие статьи представляют несомненный интерес, но существенно нового в отношении аргументации они ничего не дают.

I

Статьи о пьесах Островского—под общим заглавием «Т е м н о е ц а р с т в о» — Добролюбов начинает рядом предварительных замечаний теоретического характера о задачах писателя вообще, критика и самого Островского. Цель этих литературоведческих рассуждений не в теоретических выводах, а в узко практических педагогических соображениях.

Добролюбов выясняет вопрос об объективности писателя вообще, он готов требовать от художника, чтобы он в своем творчестве «в полной неприкосновенности сохранил свой простой, младенчески непосредственный взгляд на мир». Однако, критик тут же сознает, что в жизни это невозможно, и предлагает писателю «спасаться от односторонности возможным расширением своего взгляда посредством усвоения тех общих понятий, которые выработаны людьми рассуждающими». Мы воздерживаемся от критических замечаний относительно высказанных рассуждений, нас интересует в данном случае не теория, а педагогический подход критика к читателю.

Утверждая идею объективности писателя, Добролюбов старается этой объективностью расположить читателя к художнику, внушить доверие к изображаемому; говоря конкретно о таланте

[1] Полное собр. соч. Н. Добролюбова, под ред. Е. Аничкова, Т. IV, стр. 248.
[2] Том IV, стр. 287.

Островского, о его богатом «даре наблюдательности», он характеризует этот талант как талант глубокий, широко захватывающий действительность, правдивый, умеющий из массы жизненных явлений извлекать факты наибольшей важности. Касаясь комедий «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется» и других, критик вынужден отметить ряд таких моментов, когда проявление характера героев зависит не от основного направления жизни, а от случайностей, а развязка пьес иногда явно несуразна. Чтобы все это, однако, не подорвало у читателя мысли об объективности Островского, Добролюбов тут же оговаривается, что все характеры комедий «отличаются неподдельной истиной», — что негде «взять разумности, когда ее нет в самой жизни», и вообще, добавляет он, «жизнь, как и природа, имеет свою логику, и что эта логика, может быть, окажется гораздо лучше той, какую мы ей сейчас навязываем». Словом, чтобы Островского не упрекали в предвзятости, служении какой-либо партии, а верили в его, так сказать, объективную правдивость, Добролюбов констатирует: «Редко-редко увлечение идеей заводило Островского до натяжки в представлении характеров или отдельных драматических положений». Критик настойчиво добивается признания объективности драматурга. В данном случае для него это имеет особенное значение, потому что об Островском, о направлении его творчества, шли горячие споры. Одни считали его выразителем народности, как понимала эту народность молодая редакция «Москвитянина», Ап. Григорьев. Добролюбов же стремился сделать творчество Островского орудием той классовой линии, которую вел «Современник». Поэтому критик и твердил, что талант творца великих комедий объективен и велик.

Исчерпав этот вопрос, Добролюбов начинает расширять сферу наблюдений драматурга. В своих политических целях он поднимается до самых широких обобщений. Он замечает, что, хотя драматург берет быт исключительно купеческий и чиновный и «не проникает в высшие слои общества», тем не менее, художник по аналогии дает полную возможность объяснить «горькие явления» высшего общества, того быта, которого комедии непосредственно не касаются. Углубляя свою мысль, критик добавляет, что типы Островского заключают в себе нередко общественные черты. Критик постепенно внушает читателю мысль, что выводы Островского должны быть распространены на всю русскую действительность. «Темное царство» — это самодержавно-крепостнический строй, от которого страдает народ. Гнусность этого порядка уже сознали передовые слои общества. Сказать все это прямо критик не мог. Но чтобы быть все же яснее, убедительнее, Добролюбов не раз подчеркивает мысль, что хотя «деятельность общественная мало затронута» Островским и главным образом в силу того, что государственный порядок не дает возможности развернуться «настоящей деятельности, в которой свободно и широко

мог бы выразиться человек», но зато «полно и рельефно» выражены «отношения семейные и отношения по имуществу». И тут же, конечно не случайно, а с целью подчеркнуть свою скрытую между строками мысль, Добролюбов ставит вопрос о столкновении двух партий — «старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безвольных». Читатель, таким образом, убеждается, что, хотя он и читает о купцах и чиновниках, но речь в сущности идет о всей гнусной российской действительности, как выражался Белинский. Мало того, читатель начинает понимать борьбу двух общественных групп, которые Добролюбов охарактеризовал и с имущественной и с правовой точек зрения, — это класс эксплоататоров, угнетателей и класс эксплоатируемых, угнетенных. Постепенно Добролюбов поднимается до высшего обобщения, до «темного царства» как символа самодержавно-крепостнического порядка, с развивающейся внутри его классовой борьбой, и к этому высшему обобщению приближает читателя.

Впрочем, в другой статье — «Луч света в темном царстве» — Добролюбов говорит об этом самым определенным образом. Ап. Григорьев, восхищаясь талантом Островского, нападал на Добролюбова за то, что он ограничил смысл комедий отношениями, обычными в купеческом быту, а не вскрыл народности Островского. Отвечая Григорьеву, Добролюбов писал:

«Мы искали, как и насколько произведения Островского служат выражением народной жизни, народных стремлений; что это, как не народность? Только что мы не кричали про нее с восклицательными знаками через каждые две строки, а постарались определить ее содержание, что г. Григорьеву не заблагорассудилось ни разу сделать. А если б он попробовал, то, может быть, пришел бы к тем же результатам, которые осуждает у нас, и не стал бы попусту обвинять нас, будто мы заслугу Островского заключаем в верном изображении семейных отношений купцов, живущих по-старине».

Далее идут строки политически настолько ясные, что в свое время царская цензура не допустила их к печати.

«Всякий, кто читал наши статьи, мог видеть, что мы вовсе не купцов только имели в виду (разрядка — В. П.), указывая на основные черты отношений, господствующих в нашем быте и так хорошо воспроизведенных в комедиях Островского. Современные стремления русской жизни в самых обширных размерах (разрядка — В. П.) находят свое выражение в Островском, и, как в комике, с отрицательной стороны. Рисуя нам в яркой картине ложные отношения, со всеми их последствиями, он через то самое служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства».

Говоря дальше о произволе сильных и о недостатке сознания своих прав у слабых, критик спрашивает:

Разве вы не сознаетесь, что подобный фон комедий соответ-

ствует строению русского общества более, нежели какого бы то ни было другого в Европе? Возьмите историю, вспомните свою жизнь, оглянитесь вокруг себя, — вы всегда найдете оправдания наших слов» [1].

После этой цитаты не может быть никаких сомнений, что «темное царство» — это самодержавно-крепостнический строй.

Однако, чтобы критика не упрекали в произвольном толковании комедий, в подмене критики политикой, он дает ряд замечаний, о характере и задачах литературной критики. Прежде всего Добролюбов самым решительным образом отказывается от эстетической критики, сосредоточив свое внимание исключительно на вопросах общественных, положенных в основу произведения. Свою критику Добролюбов недаром назвал реальной критикой, указав, что «реальная критика относится к произведению художника так же, как к явлениям действительной жизни: она изучает их, стараясь определить их, собственную норму, собрать их существенные, характерные черты» [2]. «Образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах» [3]. Критик признает, что «художник не имел в виду доказывать тех мыслей, какие мы теперь выводим из его комедий, но они сами собой сказались в его произведениях, и сказались удивительно правильно» [4].

* * *

Убедив читателя, что Островский правдив, объективен, велик, что, рисуя быт купцов и чиновников, он фактически дает картину самодержавно-крепостнической действительности, Добролюбов приходит к конкретному анализу комедий Островского. Он прежде всего дает общую картину русской действительности,— «темного царства». Эта картина не менее красочна, сильна и убедительна, не менее страстна и волнующа, чем знаменитое письмо Белинского к Гоголю. Читая соответствующие страницы статьи, вы начинаете приходить в ужас, в сердце закипает злоба и ненависть к угнетателям, оно наполняется любовью и жалостью к замученным, вам хочется в бой, в смертельный бой, жестокий, чтобы вывести людей из темницы русской жизни, чтобы эти люди вздохнули свежим воздухом, пришли в себя, вернулись к жизни.

Вот эта потрясающая картина «темного царства», самодержавно-крепостнической России:

«Перед нами грустно-покорные лица наших младших братий, обреченных судьбою на зависимое, страдательное существование...

[1] Том IV, стр. 289.
[2] Тма же, стр. 74.
[3] Там же, стр. 79.
[4] Там же, стр. 203.

Это мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, мир тупой боли, мир тюремного, гробового безмолвия, лишь изредка оживляемый глухим, бессильным ропотом, робко замирающим при самом зарождении. Нет ни света, ни тепла, ни простора; гнилью и сыростью веет темная и тесная тюрьма. Ни один звук с вольного воздуха, ни один миг светлого дня не проникает в нее. В ней вспыхивает по временам только искра того священного пламени, которое пылает в каждой груди человека, пока не будет залито наплывом житейской грязи. Чуть тлеется эта искра в сырости и смраде темницы, но иногда, на минуту, вспыхивает она и обливает светом правды и добра томящихся узников. При помощи этого минутного освещения мы видим, что тут страдают наши братья, что в этих одичавших, бессловесных, грязных существах можно разобрать черты лица человеческого, — и наше сердце стесняется болью и ужасом. Они молчат, эти несчастные узники, — они сидят в летаргическом оцепенении и даже не потрясают своими цепями; они почти лишились даже способности сознавать свое страдательное положение; но, тем не менее, они чувствуют тяжесть, лежащую на них, они не потеряли способности ощущать свою боль. Если они безмолвны и неподвижно переносят ее, так это потому, что каждый крик, каждый вздох, среди этого смрадного омута, захватывает им горло, отдается колючей болью в груди, каждое движение тела, обремененного цепями, грозит им увеличением тяжести и мучительного неудобства их положения. И неоткуда ждать им отрады, негде искать облегчения: над ними буйно и безотчетно властвует бессмысленное самодурство.. Только его дикие, безобразные крики нарушают эту мрачную тишину и производят пугливую суматоху на этом печальном кладбище человеческой мысли и воли»[1].

Разбирая пьесу за пьесой, Добролюбов определяет различные виды самодурства, он отыскивает больших и малых самодуров, он собирает черты самодурства, определяет их корни и указывает печальные последствия их. Каждым своим указанием он говорит: смотрите, как ужасна наша жизнь, так жить нельзя, если мы не хотим окончательно потерять человеческий облик. Он с глубокой скорбью резюмирует свой анализ комедий словами: «Ведь это ужасно — мы остаемся в неразрешимой дилемме: или умереть с голоду, броситься в пруд, сойти с ума, — или же убить в себе мысль и волю, потерять всякое нравственное достоинство и сделаться раболепным исполнителем чужой воли, взяточником, мошенником, для того, чтобы безмятежно провести жизнь свою»[2]. Каждая строчка Добролюбова гневно и страстно кричит: эта жизнь должна быть разрушена. В переводе на политический язык это значит: «долой самодержавно-крепостнический строй!» Кар-

[1] Том IV, стр. 89.
[2] Там же.

тина настолько жутка, что всякий мыслящий и честный человек неизбежно приходит к выводу — лучше умереть, чем жить такой беспросветной, безнадежной жизнью; а если умереть, то не лучше ли умереть в борьбе за новую, светлую, радостную жизнь. Добролюбов так и писал, — лучше погибнуть в море в бурю, чем утонуть в луже.

Добролюбову, однако, важно не только вскрыть сущность самодержавно-крепостнического строя, но и показать насколько возможна борьба с ним, есть ли для этого силы, достаточны ли они и т. д. И он приходит к пессимистическому выводу. Победа будет, но она еще далеко. Он писал:

О, подожди еще, желанная, святая,
Помедли приходить в наш боязливый круг,
Теперь на твой призыв ответит тишь немая,
И лучшие друзья не приподымут рук.

Под «желанной», как теперь точно установлено, свидетельскими показаниями, Добролюбов разумел революцию»[1].

Островский не указал выхода из «темного царства». Добролюбов не винит его за это. В чем же выход? Где его искать? Критик не раз обращается к просвещению, к знанию, к нравственности, но материалистические элементы его философии заставляют заявлять: «выхода же надо искать в самой жизни: литература только воспроизводит жизнь и не дает того, чего нет в действительности». Он предлагает оглянуться вокруг себя и «обратить свои требования к самой жизни, так вяло и однообразно плетущейся вокруг нас»[2]. И тут же указывает, что «попытки освобождения от тьмы бывают в жизни»[3]. Если это перевести на исторический язык, то мысль критика должна быть представлена в таком виде: если драматург не нашел выхода из современной мрачной действительности, не указал его, ищите его в самой жизни; такие попытки, т. е. революции, были в истории.

Особенного внимания заслуживает то обстоятельство, что силы, которые могли бы вывести народ из «смрадной темницы», из «гнилого болота», с «печального кладбища», спасти от гибели в «омуте», Добролюбов ищет не в привилегированном обществе, не в высших классах, а в самом народе, в самой «угнетенной партии». Критик подчеркивает очень глубокую и серьезную мысль в своей революционной борьбе; как бы борьба ни была сложна и трудна, как бы она ни затягивалась, народ не должен полагаться на чужие силы, он должен искать их внутри себя, и критик указывает, что рано или поздно угнетаемые победят. Задача поставлена революционно, правильно. Добролюбов проявил высшее понимание политического момента. Никто из его противников до этого тогда не поднимался.

[1] Журнал „Литература и марксизм", 1931, кн. 3, статья А. Джевелегова.
[2] Том IV, стр. 242.
[3] Там же, стр. 243.

Отыскивая революционные силы, Добролюбов прежде всего со злой насмешкой отзывается о либералах. Он считает их людьми честными в этом подлом мире, но Обломовы «если они могут быть страшны для некоторых барышень, то во всяком случае для практических деятелей никак не могут быть опасны».

Добролюбов заставляет всматриваться в жизнь, всматриваться в героев «темного царства». Они ведь живые люди! Островский не указал выхода, но своим художественным творчеством он помог осмотреться в «темном царстве» и показал в отдельных своих героях человеческие черты и некоторую силу. И вот критик начинает ходить по «печальному кладбищу» русской действительности и характеризовать узников. Он пишет:

«Не мертвецы же все эти жалкие люди, не в темных же могилах родились и живут они... Черный осадок недовольства, бессильной злобы, тупого ожесточения начинает шевелиться на дне мрачного омута, хочет всплыть на поверхность взволнованной бездны и своим мутным наплывом делает ее еще безобразнее и ужаснее. Нет простора и свободы для живой мысли, для задушевного слова, для благородного дела; тяжкий самодуров запрет лежит на громкую, открытую, широкую деятельность. Но пока жив человек, в нем нельзя уничтожить стремления жить, т. е. проявлять себя каким бы то ни было образом во внешних действиях. Чем более стремление это стесняется, тем его проявления бывают уродливее; но совсем **не быть** они не могут, пока человек не совсем замер. И такова сила самодурства в этом темном царстве... что много людей действительно замирает в нем, теряет и смысл и волю, и даже силу серьезного чувства — все, что составляет разумную жизнь, — и в идиотском бессилии прозябает, только совершая отправления животной жизни. Но есть и живучие натуры; те глубоко внутри себя собирают яд своего недовольства, чтобы при случае выпустить его, а между тем неслышно ползут, подобно змее, съеживаются, развиваются и перевертываются ужом и жабою.... Они безмолвны, неслышны, незаметны, они знают, что всякое быстрое и размашистое движение отзовется нестерпимой болью на их закованном теле; они понимают, что, рванувшись из своих желез, они не выйдут из тюрьмы, а только вырвут куски мяса из своего тела. И вот они принимаются за работу, глухую и тихую. Изгибаясь, вертясь и сжимаясь, они пробуют все возможные маневры — нельзя ли втихомолку высвободить руки, чтобы потом распилить свои цепи... Начинают воровское, урывчатое движение, с оглядкою, чтобы кто-нибудь не подметил его; начинается обман и подлость, притворство и зложелательство, ожесточение на все окружающее и забота только о себе, о достижении личного спокойствия. Тут нет злобно обдуманных планов, нет сознательной решимости на систематическую, подземную борьбу, нет даже особенной хитрости; тут просто невольное, вынужденное внешними обстоятельствами, вовсе не обдуманное и ни с чем хорошенько не соображен-

ное появление чувства самосохранения... Нечего винить этих людей, хотя и не мешает остерегаться их: они сами не ведают, что творят. Под страхом нагоняя и потасовки, рабски воспитанные, — с беспрестанным опасением остаться без куска хлеба, рабски живущие, они все силы свои напрягают на приобретение одной из главных рабских добродетелей — бессовестной хитрости. И чего же им совеститься, какую правду, какие права уважать им? Ведь самодурство властвует над ними, давит и убивает их бесправно, бессмысленно, бессовестно! Они могут вас надувать, обкрадывать, подводить под нож, и при всем этом оставаться искренно-радушными и любезными с вами, сохранять невозмутимое добросердечие и множество истинно добродетельных качеств... Ведь у них самих отняли все, что они имели, свою волю и свою мысль; как же им рассуждать о том, что честно и что бесчестно? как не захотеть надуть другого для своей личной выгоды?.. Ничего святого, ничего чистого, ничего правого в этом темном мире: господствующее над ним самодурство, дикое, безумное, неправое, прогнало у него всякое сознание чести и права... И не может быть их там, где повержено в прах и нагло растоптано самодурами человеческое достоинство, свобода личности, вера в любовь и счастье и святыня честного труда.

А между тем, тут же, только за стеною, идет другая жизнь, светлая, опрятная, образованная... Обе стороны темного царства чувствуют превосходство этой жизни и то пугаются ее, то привлекаются к ней. Но основы этой жизни, ее внутренняя сила совершенно непонятны для жалких людей, отвыкших от всякой разумности и правды в своих житейских отношениях. Только самые грубые и внешние, бьющие в глаза, проявления этой образованности понятны для них, только на них нападают, если вздумают не взлюбить образованность, и только им подражают, ежели увлекутся жить по-благородному... И так через всю жизнь самодуров, через его страдальческое существование безответных проходит эта борьба с волною новой жизни, которая зальет когда-нибудь всю издавна накопленную грязь и превратит топкое болото в светлую и величавую реку, но которая теперь еще только вздымает эту грязь и сама в нее всасывается и вместе с ней гниет и смердит... Теперь новые начала жизни только еще тревожат сознание всех обитателей темного царства, вроде далекого привидения, или кошмара» [1].

Таково «нравственное растление» людей в тех «бессовестно-неестественных людских отношениях», которые нашел Добролюбов в комедиях Островского. Полный произвол — с одной стороны, полное рабство, материальное и моральное, — с другой стороны.

[1] Том IV, стр. 90—94.

В описании «темного царства» все на месте. Весь стиль описания вызван политической установкой. От самодурства Большовых, Торцовых, Брусковых, Уланбековых и других, «не признающих никаких разумных прав и требований», от «грустно-покорных» лиц Мити, бедной невесты — Марьи Андреевны, опозоренной Авдотьи Максимовны, от несчастных Даши и Маши Добролюбов переходит к самодурству самодержавно-крепостнического порядка, к стону и плачу угнетенного народа. Лирическая картина «темного царства» — страстная жуткая прокламация, в которой образы «смрадной тюрьмы» и «печального кладбища» сменяются строго политическими формулировками о бесправии, о беззаконии, о свободе слова и т. д.

Страшно «темное царство» и забит в нем народ, и все же критик нашел в «темном царстве», разглядел в жизни отдельные черты характера, которые нужны для людей, идущих в борьбу за освобождение народа-узника.

* * *

В комедиях Островского Добролюбов много сосредоточивает внимания на Любови Гордеевне из комедии «Бедность не порок». Он показывает, что тяжесть и невыносимость положения заставила и это покорное, смиренное, слабое существо выступить против воли самодура-отца. Гордей Карпыч кричит: «Жена! ты меня знаешь: у меня сказано — сделано». Жена скорбно замолкает, чуя гибель своей дочери. Она не может и не смеет возразить. В дочери же просыпается чувство самосохранения, своеобразный протест, она осмеливается перечить отцу: «Тятенька! я приказа твоего не смею ослушаться... Тятенька, не захоти ты моего несчастья на всю мою жизнь! Передумай, тятенька! Что хочешь, заставь, только не принуждай ты меня против сердца замуж итти за немилого». В условиях «темного царства» это уже протест, — не тот протест, который сломит самодурство Гордея Карпыча, но все же протест, поскольку дочь не соглашается беспрекословно с волей отца, заявляет о своих желаниях, а отцовской воле подчиняется как силе, которая ведет к гибели и разумность которой она открыто не признает.

Из истории русской интеллигенции мы знаем аналогичные, не менее показательные факты. Известно, например, что Н. А. Серно-Соловьевич, работая в Главном комитете по крестьянским делам, подал Александру II докладную записку о крестьянской реформе, в которой резко выражался о положении в стране. Царь велел «расцеловать смелого и откровенного автора», а Третье отделение арестовало его в ту же ночь и отправило в крепость.

В таких условиях самодержавно-крепостнического строя всякое несогласие с властью, всякое заявление о своей воле — несом-

ненный протест, хотя и не ведущий к каким-либо результатам, кроме разве гибели выступившего со своим словом.

В Мите тоже загорается стихийная жажда иной жизни. «Эх, дайте душе простор, — разгуляться хочет! По крайности, коли придется и в ответ идти, так уж зато буду знать, что потешился», — говорит он. Но и это слабый порыв, безрезультатный.

Большую нравственную силу критик видит в Дуне. «Это уже не та безразличная доброта, которою отличается дочь Русакова, не та овечья кротость, которую видим в Любови Гордеевне, не те о п ы т н ы е понятия, какими руководится Надя... Здесь сила сознательной решимости проглядывает в каждом слове; все существо этой девушки не придавлено и не убито: наоборот, оно возвышенно, просветлено сознанием того добра, которое она приносит, отказываясь от своих прав на Беневоленского» [1].

Еще большую нравственную силу Добролюбов видит в Любиме Торцове. В прошлом Любим «грязен, пьян, тяжел», но он осознал свое беспутство, устыдился его, ищет работы, чтобы на старости лет пожить честно.

Самую высшую силу Добролюбов увидел в Катерине. Катерина, правда, не победила «темного царства», но она и не примирилась с ним. Бросившись в Волгу, она победила его морально. Она сломилась, но не согнулась под тяжестью законов этого царства. Она ушла из жизни, но не приняла ее такой, как она есть, не найдя нужных сил для борьбы. Да и сил одного человека тут совершенно недостаточно. О Катерине, однако, речь будет впереди.

Ни комедии Островского, ни сама жизнь не открывали Добролюбову возможности дать образ освободителя народа. Он дал один ответ, что силы для освобождения народа надо искать в жизни, в самом народе, и что народ победит.

Свое внимание Добролюбов направляет на другую сторону проблемы. Подчеркивая, что герои Островского обыденны, что «ничем особенным» они не выдаются из своей пошлой среды, что они не злодеи какие-либо, а самые обычные будничные лица, критик усиливает жуткую картину русской действительности, ее гнусность. Если бы это были одиночные злодеи, с ними справиться было бы сравнительно легко, но если вся жизнь сплошное злодейство, то неизбежно встает вопрос о полной коренной перестройке жизни, встает вопрос о революции. Добролюбов его ставит, но, как всегда, в силу цензурных условий — осторожно и туманно, между строк, и все же достаточно ясно, если вдумчиво вникать в смысл его статей, его иносказаний. В данной статье проблему революции Добролюбов ставит не столько в плоскости отыскания нужных революционных сил, что он делает в других статьях, сколько в выяснении тех основ «темного царства», которые революция должна до основания смести.

[1] Том IV, стр. 244.

Сильно «темное царство», кажется, все лежит на «печальном кладбище», все под тяжелым сапогом самодержавия, но все же и в этом порядке — и на верху, и всюду — есть слабые пункты. Критик убеждает, что «темное царство» не только должно быть разрушено, но оно и будет разрушено, оно может быть разрушено, несмотря на все трудности.

Самодур все задушил и задавил; он требует: все подражайте мне. Закон его ясен и прост: «Мое детище: хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю». «Как же не бывать, коли я захочу», — говорит Большов Подхалюзину, соединяя насильно руки жениха и невесты. Но Большов «самодурствует и кажется страшен» только потому, что он не встречает себе никакого отпора. В конкретном анализе комедий Добролюбов различает «несколько степеней угнетения», дает даже «систему в распределении самодурства», доказывая одновременно, что самодурство — «признак бесхарактерности», «внутреннего бессилия и холопства». Самодур «не только крайне ограничен в своих понятиях, но еще труслив и слабодумен». Он «дурит, ломается, артачится», «требует, приказывает», но «в нем есть всегда неопределенный, смутный страх за свои права». Он «запугивает», скрывая свое ничтожество. Самодур инстинктивно чувствует, что положение его непрочно, что «угнетенная партия» подрывает его благополучие. На протяжении статьи Добролюбов не раз указывает, что «темное царство» будет разрушено. Да и заканчивается статья словами: «В самом деле, слабо должно быть самодурство, если уж и Жадова стали бояться! Ведь это хороший признак!» Перенося самодурство Гордея Карпыча на барина в отношениях к лакею, на начальника в отношениях к его подчиненным, словом — на весь существующий порядок, Добролюбов намечает и первые шаги борьбы. Он убеждает, что человек должен иметь свое мнение, должен его высказывать и отстаивать. Когда это объединит силы против самодурства, тогда оно падет. Критик рассуждает так: «Первая ваша попытка заикнуться о вашем мнении будет предупреждена возвышением голоса самодура; но вы все-таки возражайте. Возражение ваше встречено будет бранью или выговором, более или менее неприличными, смотря по важности и по привычке лица, к которому вы обращаетесь. Но вы не слушайте: возвышайте свой голос наравне с голосом самодура, усиливайте ваши выражения соразмерно с его речью, принимайте более или менее решительный тон, смотря по степени его раздражения. Если разговор прекратился, возобновляйте его на другой и третий день, не возвращайтесь назад, а начиная с того, на чем вы остановились вчера, — будьте уверены, что ваше дело будет выиграно. Самодур возненавидит вас, но еще более испугается... Бороться с человеком, который смело и неотступно пристает к вам, — это тоже работа не малая»[1], — говорит Добролюбов.

[1] Том IV, стр. 181.

С какого же пункта должно начаться рашительное, систематическое и упорное наступление на «темное царство»? В своей характеристике «темного царства» Добролюбов указал, что внутри его стоит проблема «старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных», т. е. в жизни идет борьба двух общественных групп — эксплоататоров и эксплоатируемых. Это — «искусственные» отношения, они ненормальны и держатся на имущественном праве в обществе и на внедряемом командующими группами ложном чувстве — о безусловной покорности закону. И то, и другое должно быть разрушено в первую очередь как основа «темного царства». Разрушь этот фундамент, восстановятся «естественные» отношения между людьми, исчезнут все пороки «темного царства». Сейчас существует только закон самодура, «все в военном положении», — отсюда все зло. Все имеющиеся преступления — не свойство человеческой натуры, а следствие ненормальных человеческих отношений. Раз будет разрешен имущественный вопрос, раз человек в средствах пропитания не будет зависеть от другого человека, он будет вступать с ним в договор в общественной жизни на равных правах и основаниях, никто не сможет встать в положение эксплоататора или эксплоатируемого. Тогда не будет оснований, не будет у человека соответствующей психики, чтобы беспрекословно повиноваться нелепым существующим законам, созданным самодурами, самодержавно-крепостническим строем. Господ и рабов не будет. Все будут равны. Словом, раз будет разрешен имущественный вопрос — основа всей общественной жизни, то падут и все уродливые последствия, вытекающие из принципов частной собственности. Добролюбов много раз подчеркивал, теоретически и на конкретном анализе комедий, что зло, процветающее в «темном царстве», лежит не в натуре людей, а в условиях жизни, зло — не причина, а следствие. Как последовательный демократ, социалист, революционер, как материалист-фейербахинец, Добролюбов глубоко верно рассмотрел устои «темного царства» и совершенно правильно наметил программу революционной борьбы. Проблему свержения самодержавия и уничтожения крепостного права он не разменял на ряд мелких, может быть и серьезных, но все же второстепенных вопросов.

Он ясно и решительно ставил вопрос о революции и ставил вопрос не только о буржуазной революции, но и о социалистическом переустройстве жизни, поскольку считал для полной победы над «темным царством» необходимым уничтожить частную собственность. Конечно, Добролюбов не отвергал борьбы и частного порядка, борьбы с беззаконием, глумлением, мошенничеством и другими язвами самодержавно-крепостнического строя, но не в борьбе с ними он видел разрешение задачи. Поэтому он так и ненавидел дворян-либералов, которые пытались подновлять и чинить старый режим, не затрагивая основного вопроса обществен-

ного устройства — собственности. В этом величайшее политическое значение статьи, в этом величайшая революционная ее сила. Добролюбов стоит во весь свой рост, он выше всех на целую голову, он не только поднялся над либералами, Обломовыми, он заглянул, настолько позволяли экономические условия русской действительности, далеко вперед, в светлую, радостную даль. Он страстно и убежденно звал туда за собой все молодое, сильное, прогрессивное.

Самодур прекрасно понимает, что в имущественных отношениях его сила. Из-за имущественных отношений он ведет со всеми войну, держась принципа: «если я тебя не разобью, так ты меня разобьешь, так лучше же я тебя разобью». Но чтобы обеспечить свою победу, самодур охраняет также и т. н. законность, потому что законность всегда на его стороне, всегда охраняет его интересы, а не интересы им угнетенных.

Подрывая принцип частной собственности, Добролюбов одновременно подрывает учение о божественном происхождении власти, подрывает авторитет закона как какого-то выражения абсолютных норм человеческих отношений, направленных к общему благу человечества. Добролюбов начинает с того, что доказывает, что «законы имеют условное значение по отношению к нам», «они и сами по себе не вечны, и не абсолютны». Они должны служить на благо общества, и в силу этого чувство законности не может мириться с «застоем и неподвижностью в общественной организации, — мысли и воле дается простор и работа; нарушение формального statu quo нередко требуется тем же чувством законности» [1]. В «темном царстве», наоборот, «все идет машинально, раз навсегда заведенным порядком», чувство законности выражается в послушании и терпении. В «темном царстве» рассуждают так: «Хоть я, быть может, сердце свое надорвала через это, да по крайности я знаю, что я по закону живу, и никто мне в глаза насмеяться не смеет». Закон — не моральное правило в интересах всего общества, а какой-то внешний долг части общества по отношению к другой части общества, слабых по отношению к сильным «Закон,—формулирует критик,—есть не что иное, как воля самодура, и все должны ей подчиняться, а он не должен стесняться ничем»... Каково жить людям под таким законом?! Тогда как «в естественный договор с обществом входит, по самой его сущности, и обязательство стараться об изыскании возможно лучших законов. С точки зрения общего, естественного человеческого права каждому члену общества вверяется забота о постоянном совершенствовании существующих постановлений и об уничтожении тех, которые стали вредны или не нужны. Нужно только, чтоб изменение в постановлениях, как клонящееся к общему благу, подвергалось общему суду и получило общее согласие» [2]. Та-

[1] Том IV, стр. 199.
[2] Там же.

кой взгляд на закон явно не соответствует самодержавно-крепостническому строю, — как этот взгляд ни суживай, он требует минимально-парламентского строя, при котором законы принимались бы общим голосованием парламента или референдумом.

Своими рассуждениями Добролюбов разрушает ложное чувство законности, которое использует в своих классовых интересах существующий порядок, и снова зовет к революции. Свои революционные выводы Добролюбов подкрепляет ссылкой на то, что они «не плод какой-нибудь теории, заранее придуманной», «но сами собой сказались в его (Островского — В. П.) произведениях и сказались убедительно».

Так Добролюбов разрушает основные принципы самодержавно-крепостнического режима: собственность и законность.

Каково же новое общество? Добролюбов не дает прямого ответа на этот вопрос, но ответ ясен, напрашивается сам собой. Раз принцип частной собственности будет уничтожен, раз закон будет существовать в интересах всего общества, а не отдельных командующих классов, это будет социалистическое общество. Оно будет полной противоположностью «темному царству». «Гнилое болото» уступит место «светлой реке». Если эту будущую жизнь представить в деталях, то в ней не будут и не могут процветать нравы «темного царства». Притворство, лицемерие, мошенничество, скрытое и явное, обман, хитрость, лесть, недоверие, испуг, раболепство, наглость, удивительно полный произвол, овечья кротость, кроткая жалоба, смиренная мольба, нерешительность, тупая покорность судьбе и т. п. пышно распустились на почве собственности и законности, на почве эксплоатации человека человеком, — в будущем социалистическом обществе люди будут братья, товарищи. Все отвратительные черты, сопровождающие институт частной собственности, исчезнут, поскольку исчезнет почва, которой они питались. Добролюбов много раз повторял, что, «пока существуют самодурные условия в самой основе жизни, до тех пор самые добрые и благородные личности ничего хорошего не в состоянии сделать». «Темное царство» должно быть разрушено.

Общий вывод. В своем разборе комедий Островского Добролюбов показал, что драматург, рисуя быт купечества и чиновников, дает картину русской действительности, картину самодержавно-крепостнической России. Эта Россия — «темное царство», застенок, темница, полная ужасов и страданий. Эта Россия должна быть разрушена. Чтобы разрушить ее, надо пробудить в угнетенных массах чувство сознания своих «естественных» прав и разрушить основу этой жизни — частную собственность, а ложное чувство законности перевоспитать в революционное сознание общности интересов, общности норм человеческих отношений. Разрушительную силу критик ищет не в привилегированных классах, не среди либералов, а в самой массе угнетенных, обездолен-

ных. За них он ратует, ими восхищается, их зовет на борьбу за новую, светлую жизнь. В них он верит и на них надеется.

II

Роман Гончарова «Обломов» дал Добролюбову богатейший, прекраснейший материал для постановки другой основной политической задачи — об отношении к либералам. Свою статью «Что такое обломовщина?» критик опять начинает с теоретических рассуждений. Цель та же, что и в других статьях.

Тогда Гончарова считали талантом спокойным, объективным, и одновременно проникновенным, который широко и глубоко, и вне всякой групповой борьбы и заинтересованности, как бы со стороны, дает полную и правдивую картину жизни. Конечно, это не так, но с такой характеристикой художник был очень удобен для критика, потому что противники его не могли бросить ему упрека, что для обоснования своих революционных призывов критик выбрал писателя своего образа мыслей, следовательно, писателя необъективного, который смотрит на жизнь через те же теории, что и критик.

Страстный, резкий, прямой, незнающий компромисса Добролюбов одновременно обладал большим педагогическим тактом. Он не только берет роман писателя, считавшегося сугубо объективным, но и сам свою статью начинает с анализа таланта Гончарова, доказывая его объективность. Этот подход нужен критику, чтобы убедительнее звучали его политические выводы, его страстные призывы к борьбе с либерализмом. Добролюбов, как и при разборе произведений Островского, долго останавливается на том, насколько Гончаров спокойно и объективно дает картину поразившего его явления. Он пишет:

«Объективное творчество его не смущается никакими теоретическими предубеждениями и заданными идеями, не поддается никаким исключительным симпатиям. Оно спокойно, трезво, бесстрастно» [1].

Укрепляя свою позицию, критик убеждает читателя в том, что огромная сила таланта Гончарова заключается в «уменьи охватить полный образ предмета, отчеканить, изваять его». Добролюбов показывает, что писатель, взяв явление, проследил его развитие, установил его социальные связи, нашел причины, его породившие, и выявил типичное, характерное для данного времени. Гончаров «не поражается одной стороною предмета, одним моментом события, а вертит предмет со всех сторон, выжидает совершения всех моментов явления, и тогда уже приступает к их художественной переработке» [2]. «Во всем, что касалось Обломова, не было для него ве-

[1] Том IV, стр. 9.
[2] Там же,

щей пустых и ничтожных. Всем занялся он с любовью, все очертил подробно и отчетливо»[1]. Мелькнувший перед ним образ он возвел в тип, придав ему «родовое и постоянное значение».

Наконец Добролюбов ставит вопрос о художественности произведения. Он рассуждает так: успех писателя заключается «сколько непосредственно в силе художественного таланта автора», т. е. в уменьи дать интересный материал, яркие образы, сильные по своим краскам и другим средствам словесной изобразительности, «столько же и в необыкновенном содержании романа». Критик находит роман глубоко содержательным, написанным с нужным чувством и пониманием. Передавая свое впечатление от романа, критик своим искренним восхищением перед ним гипнотизирует читателя, внушая ему, что, читая роман, «вы совершенно переноситесь в тот мир, в который ведет вас автор: вы находите в нем что-то родное, перед вами открывается не только внешняя форма, но и самая внутренность, душа каждого лица, каждого предмета. И после прочтения всего романа вы чувствуете, что в сфере вашей мысли прибавилось что-то новое, что к вам в душу запали новые образы, новые типы. Они вас долго преследуют, вам хочется думать над ними, хочется выяснить их значение и отношение к вашей собственной жизни, характеру, наклонностям»[2].

К конкретному анализу романа Добролюбов приступает только тогда, когда ему кажется, что читатель уже убежден в полноте, глубине и жизненности изображения взятого художником материяла, что читатель верит в большой объективный талант писателя, настолько захватывающий, что «вы готовы снова перечитывать многие страницы», думать над ними, страдать.

Намерения, которые скрываются за теоретическими рассуждениями, критик не открывает читателю, наоборот, пишет так, как будто никаких узко-деловых соображений у него и нет. Намерения же его сводятся к тому, чтобы читатель целиком поверил писателю, полностью положился на его талантливость. Критик же только помогает читателю выяснять отношение героев романа к его жизни, делая соответствующие политические выводы.

Теоретические экскурсы Добролюбова, как видит читатель, не случайны, они органичны, они необходимы как первый акт психологического воздействия на читателя, их служебная роль значительна, они являются частью доказательств политических выводов критика.

* * *

Оказывается, что в романе объективного и талантливого писателя «сказалось новое слово нашего общественного развития, произнесенное ясно и твердо, без отчаяния и без ребяческих надежд, но с полным сознанием истины. Слово это — обломовщи-

[1] Том IV, стр. 7.
[2] Там же, стр. 8.

на»[1]. Полагаясь на объективность писателя, читатель естественно хочет осмыслить новое понятие, хочет понять его социальное содержание и значение. На помощь идет критика. «Критика обязана изложить общие результаты, выводимые из произведений» писателя. К этому Добролюбов и приступает после своего теоретического введения.

Прежде всего он указывает, что новое слово — обломовщина — «служит ключом к разгадке многих явлений русской жизни, и оно придает роману Гончарова гораздо более общественного значения, нежели сколько имеют его все наши обличительные повести. В типе Обломова и во всей этой обломовщине мы видим нечто большее, нежели просто удачное создание сильного таланта; мы находим в нем произведение русской жизни, знамение времени»[2].

Спокойно, но настойчиво и убедительно, Добролюбов приводит читателя к мысли, что «Обломов» — знамение времени, что надо понять его сущность и значение в жизни. Критика, таким образом, сразу приобретает общественный характер и даже явно политический характер, хотя и выраженный в терминах не политических, а в туманно литературных.

* * *

Что же Добролюбов хотел сказать своим разбором романа? Каковы были его политические цели?

Прежде всего критик дает характеристику Обломову и обломовщине. Обломовщине свойственны апатия, инертность, капризы, бесхарактерность и заносчивость, полная бездеятельность, жизнь на-авось и стремление переложить дело на других. Обломов, «непривык делать что-нибудь, следовательно, не может хорошенько определить, что он может сделать и чего нет, — следовательно, не может и серьезно, д е я т е л ь н о захотеть чего-нибудь... Его желания являются только в форме: «а хорошо бы, если бы вот это сделать»; но как это может сделаться, — он не знает»[3]. Идеал жизни Обломова — в сытом существовании, крепком сне, удобном халате, в спокойствии. Внутренний смысл такого прозябания не интересует Обломова, равно как он не задумывается и над тем, «откуда будут браться эти оранжереи и парники, кто их станет поддерживать и с какой стати будет он ими пользоваться». Вопросы права, законности перед ним не встают. А если бы и встали, он не усомнился бы в непреклонности существующего порядка. Вопросы же высшей правды, справедливости человеческих отношений ему были совсем чужды и непонятны. В Обломове есть силы, порою даже большие силы, но у него нет возможности про-

[1] Том IV, стр. 11.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 15.

явить их, он умеет молчать, желать, иногда даже как будто браться за дело, но сделать дела он не может, не способен.

Обломов — барин и одновременно раб своего положения. Чем больше у него будет Захарок, тем смелее будет он «поддавать в зубы» и меньше встречать препятствий своим крепостническим стремлениям. И одновременно он раб этих Захарок, их нравственный раб. Добролюбов резонно ставит вопрос: «Трудно решить, который из них более подчиняется власти другого». Несомненно, Обломовых породило крепостное хозяйство, оно же обусловило и их развитие. Не будь Захарок, не было бы и Обломовых.

Таков непривлекательный и даже отвратительный портрет Обломова. Этот образ, запечатлеваясь ярко в сознании читателя, вызывает соответствующую реакцию — презрение к нему и брезгливое сожаление. Чтобы это эмоциональное состояние закрепить в сознании, перевести в убеждение, критик обращается к истории, экономике нашего феодального хозяйства. С величайшей настойчивостью, со всей силой своей логики конкретного анализа Добролюбов приводит читателя к основному политическому, революционному выводу: если мы не хотим, чтобы обломовщина, как плесень, разъедала общественный организм, необходимо уничтожить крепостное хозяйство. Захарки родят Обломовых. Но не в этом центр тяжести статьи.

Как политик Добролюбов убеждает читателя, что обломовщина явление не случайное, а органическое, явление большое, серьезное, опасное. Критик вспоминает Онегина, Тентетникова, Бельтова, Рудина, Лежнева, и путем общественно-политического анализа поведения этих героев и условий, их породивших, показывает, что все эти люди одного исторического процесса, одной исторической формации. Критик рассматривает, как складывалась и протекала жизнь этих людей, каково их отношение к людям, к женщине, к труду, к службе, и приходит к твердому выводу, что все они в своей сущности одинаковы, несмотря на личную разницу. Онегин — зародыш, Обломов — завершение развития. Разница между этими людьми только в общественном возрасте. Глубокий старец не равен себе в молодости и в зрелом возрасте. Теперь он развалина, а тогда был герой, полный сил и энергии. В этом смысле Обломов не Онегин, не Рудин. Обломов — мразь, лежебок, не герой. А ведь Онегин и Рудин в свое время были герои общества, они увлекали его, общество восхищалось ими, видело в них своих передовых людей. Сейчас же очевидна их социальная однородность. Обломов только яснее в своей сущности, откровеннее в своих поступках, он завершеннее. «То, что было тогда в зародыше, что выражалось только в неясном полуслове, произнесенном шопотом, то приняло уже теперь определенную и твердую форму, высказалось открыто и громко. Фраза потеряла свое значение; явилась в самом обществе потребность настоящего дела» [1]. «Пре-

[1] Том IV, стр. 36.

жде с любовью, с благоговением слушали фразеров, толкующих о необходимости того или другого, о высших стремлениях и т. п... Но теперь всякого фразера и прожектера встречают требованием: «А не угодно ли попробовать?» Попробовать обломовцы, естественно, не могут. Это свыше их сил. Все это Добролюбов ведет к тому, чтобы показать, как прежние герои общества, увлекавшие передовые элементы его, становятся ненужными, бесполезными фразерами, болтунами, не способными ни на какое дело, ходом истории перерождающимися в Обломова. Словом, становятся «лишними людьми». За всеми этими литературными характеристиками и рассуждениями скрывается основная мысль критика.

Строя генеалогическую линию Онегин — Обломов, Добролюбов доказывает, что в этих представителях общества были силы, но они не сумели их проявить. У всех у них «одна общая черта — бесплодное стремление к деятельности, сознание, что из них многое могло бы выйти, но не выйдет ничего» [1]. Так думали Печорин, Рудин, так же думает и Обломов; он «болезненно чувствовал, что в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало, может быть, теперь уже умершее, или лежит оно, как золото в недрах горы, и давно пора бы этому золоту быть ходячей монетой. Но глубоко и тяжело завален клад дрянью, наносным сором»[2]. Добролюбов убеждает читателя, что любимые им герои не могут разрешить общественной задачи жизни, они даже не знают, как к ней подойти. Поскольку же эти герои были выражением свободолюбивых, либеральных настроений и чаяний, критик показал, что либерализм — пустоцвет, что самой историей он обречен на вырождение, на смерть, что с ним решительно, раз и навсегда надо порвать. Отрицание политической силы либерализма проходит красной нитью через всю статью.

Проблема либерализма переплетается в статье тесно с проблемой «лишних людей». Либеральная критика, да отчасти и марксистская, упрекает Добролюбова в том, что он слишком расширил круг «лишних людей», а через это прежде времени отстранил многие жизненные элементы общества от разрешения очередных социальных задач. Конечно, суждения критика суровы, бьют на смерть, особенно если принять во внимание, что тогда русское общество еще не в состоянии было поставить Онегина, Рудина, Печорина и других рядом с Обломовым. Добролюбов же своими историческими параллелями дает убедительную картину того, как Онегины и Рудины неизбежно исторически превращаются в Обломовых. Эта принципиальная постановка политически глубоко верна и тактически неизбежна, в классовом отношении глубоко выдержана.

[1] Том IV, стр. 33.
[2] Там же.

В революции 1905 года большевики постоянно предостерегали от мелкобуржуазных иллюзий, настойчиво подчеркивая, что руководящая роль в революции принадлежит пролетариату, что революция победит, если победа будет за рабочим классом. Большевизму не раз приходилось уже в те годы наносить удары меньшевистскому крылу русской социал-демократии, поскольку меньшевизм руководящую роль пролетариата передавал либеральной буржуазии, поскольку считал российскую революцию революцией чисто буржуазной, общенациональной. Меньшевики слишком много заботились о единстве революционных сил, так много, что т. Ленин уже тогда видел, что в дальнейшем историческом развитии меньшевизм придет к предательству рабочего класса, к социал-фашизму. Он рвал с меньшевиками.

Все те, кто упрекал Добролюбова в том, что он слишком многих и слишком рано зачислил в разряд «лишних людей» и тем самым отодвинул их на задворки исторической борьбы, не понимают критика, не осмысливают его политической прозорливости, четкости и классовой выдержанности. Больше. Они в политическом отношении стоят гораздо ниже критика. Добролюбов не хотел поддерживать в обществе старых иллюзий насчет либерализма, насчет его руководящей, всеспасающей роли. Наоборот, в ясном классовом сознании, что либерализм в дальнейшей борьбе найдет контакт с существующим режимом, пойдет на компромисс, и даже пойдет к нему на поклон и предаст интересы трудящихся, критик сам рвал с либерализмом и страстно, неустанно звал к этому разрыву все молодые революционые силы страны. Родословной Обломова Добролюбов убеждал, что силою Рудина, Лежнева и им подобных, силою либерализма нельзя разрешить очередной исторической задачи. Если раньше были основания полагаться на либерализм, то теперь, когда изменилась историческая обстановка, когда Рудины превратились в Обломовых, а народ сам берется за дело своего освобождения, вредные иллюзии насчет политической силы и активности либерализма должны быть похоронены.

Свою мысль критик художественно иллюстрирует сценой в лесу. Народ находится в дремучем неведомом лесу, в топких болотах, его жалят ядовитые змеи и гады. Это — картина русской общественной жизни: самодержавие, крепостничество, бюрократия загнали народ в эти опасные места. Люди, которые захотели вывести народ на поляну, забрались на дерево, чтобы с высоты разглядеть дорогу, но дороги они не высмотрели, да и не очень высматривали ее. Ничего конкретно-полезного для народа сделать они не могли, а забравшись на дерево, сравнительно хорошо на нем устроились и даже стали поедать кое-какие плоды, бросая скорлупу вниз, народу, все еще страдающему в топком болоте. К ним, на дерево, кое-кто поднялся и из народа, и тоже успокоился. Сначала стоящие в болоте верили в их деятельность, верили, что они определят дорогу и выведут на светлый путь, тем

более, что сидящие на дереве красноречиво их убеждали подождать. Это были либералы — идеалисты прошлых десятилетий. Они много, до скуки много говорили о высоких идеалах, о благе народа, о путях к светлой жизни, но, забравшись на философские высоты, успокаивались на вершинах своего гуманизма, приспособляясь к существующим условиям и даже пользуясь ими в своих классовых интересах и всегда в ущерб интересам широких трудящихся масс. Когда же народ, изнывая в болоте, теряет терпение, теряя веру в своих избавителей, сидящих на дереве, познает их беспомощность и неспособность как руководителей, он сам берется за дело, сам начинает прокладывать дорогу, вырубая лес. Сидящие на дереве не только не спустились вниз, к народу, не только не отказались от своих бесплодных теорий, не только не взялись за дело вместе с народом, но в трусости за свое благополучие стали посылать народу проклятия. Сначала они спокойно смотрели на общее движение народа, но потом начали трусить: «Ай, ай, — не делайте этого, оставьте», — кричат они, видя, что подсекается дерево, на котором они сидят. «Помилуйте, ведь мы можем убиться, и вместе с нами погибнут те прекрасные идеи, те высокие чувства, те гуманные стремления, то красноречие, тот пафос, любовь ко всему прекрасному и благородному, которые в нас всегда жили»[1]...

В этой живописной, но жестокой картине Добролюбов показывает, что либералы не только бездельники, не только прячутся от дела за словом, но объективно они лгуны. Приспособляясь к существующему режиму, живя им, они боятся движения народа, крестьянской революции, оставляют народ, предают его, поскольку классовые интересы либералов-дворян и всех, которые шли за ними, шли вразрез с интересами народных масс, крестьянства.

Жуткая картина в лесу заставляла задумываться над вопросом: за кем идти? кому верить? Кто может разрешить очередные общественные задачи? Ответ был один: только не либералы, все они по своему существу отвратительные, гнусные Обломовы, только разного общественного возраста. Гончаров раскрыл тип своего героя, «Обломов является перед нами разоблаченный, как он есть, — молчаливый, сведенный с красивого пьедестала на мягкий диван, прикрытий вместо мантии только просторным халатом. Вопрос: **что он делает?** в чем смысл и цель его жизни? — поставлен прямо и ясно, не забит никакими побочными вопросами»[2].

Поставлен основной политический вопрос и ответ на него дан определенно отрицательный. Кто же может вывести народ от неведомого леса и топких болот? Кто избавит его от самодержавно-крепостнического строя? Добролюбов отвечает: только сам народ, только у него хватит на это сил и уменья. У народа это — дело

[1] Том IV, стр. 38.
[2] Там же, стр. 39.

жизни, у либералов «нет дела, которое бы для них было жизненной необходимостью, сердечной святыней, религией, которое бы органически срослось с ними, так что отнять его у них, значило бы лишить их жизни»[1]. Этой формулой критик ставит вопрос о том, что классовые интересы дворян, помещиков-либералов резко расходятся с интересами народа. Что для народа является вопросом жизни, без чего он не может жить, и за что он будет бороться на смерть, то для либералов—чужое дело, оно не совпадает с их классовыми интересами. Чувствуя себя борцами за интересы других, они больше предаются словам, чем делу, скорее идут на соглашение с существующим режимом, чем на решительную борьбу с ним.

Итти надо за народом и с народом. Вместе с ним надо от слов перейти к делу, вместе с ним надо искать в стране молодые, свежие, здоровые силы, способные на революционное дело.

Все аллегорические рассуждения Добролюбова о либерализме свидетельствуют о его глубокой политической прозорливости. Постановка принципиальная, революционная, единственно политически правильная. Добролюбов был суров и беспощаден, резал невзирая на лица, что оскорбляло многие политические и литературные авторитеты, всяких болтунов о благе народа. И несомненно, по некоторым персонам удар пришелся сильнее, больнее, чем они, может быть, заслуживали, но ведь нужно было в корне во что бы то ни стало дискредитировать русский либерализм, а в таком случае всякие оговорки и оговорочки только путали бы дело, смазывали, затушевывали бы действительную расстановку классовых сил. Всякие колебания и оговорочки были на пользу либералам, на пользу существующему порядку, в ущерб народу, революции. Твердость, решительность, последовательность, ясность — прежде всего, этого требовали интересы крестьянской революции, этого требовала революционая демократия, выходившая на историческую арену и претендующая на гегемонию в общественном движении. Она была бесспорно исторически права, когда расправлялась не только с правым либералом, дворянином И. С. Тургеневым, но и с либеральствующим социалистом Герценом, когда он перестал понимать революционную демократию, начал колебаться и даже резко выступил против нее в лице Чернышевского, Добролюбова и вообще круга «Современника». Последовательный революционер-демократ только так и мог ставить политическую задачу, как ставил ее Добролюбов. А то, что некоторые получили сверх положенного, в том виноваты они сами: нельзя болтаться между баррикадами.

Небесполезно привести некоторые исторические свидетельства о «лишних людях». Особенно для тех кто по-меньшевистски склонен ко всякого рода компромиссам, к притуплению классовой

[1] Том IV, стр. 43.

борьбы, к заключению политических блоков с классовыми противниками. Очень характерны показания Ап. Григорьева. Этот искренний человек до боли ненавидел круг «Современника». Он с гордостью писал о себе, что он «столь же далек от Аскоченского, сколько и от Добролюбова». Этот круг он называл саркастически теоретиками, тушинцами. О Добролюбове он мог в своем классовом ослеплении писать только так: «Ведь только подлец мог такою слюною бешеной собаки обливать родную мать, под именем обломовщины, и свалить все вины гражданской жизни на самодурство «темного царства» [1]. Он боялся, что эти тушинцы «огадят и опозорят названье либерала». И этто человек, ненавидящий Добролюбова, но искренний, писал:

«Великая минута дела (т. е. начало 60-х годов, 1857—1861 гг.— В. П.) застала меня и множество других праздных людей совершенно врасплох...»

«Мы, люди энциклопедического образования и философских идей, нужны были для того, чтобы будить, шевелить, дразнить и тревожить спавшую теплым сном жизнь.

Дело наше покончено...

Жизнь просыпается: здоровая, простая, с силами, требующая деятельности, и в нас не нуждается: мы «упразднены»...

Не мы ли звали всеми помыслами нашими, всеми нашими стремлениями великую минуту? Ведь мы звали ее все, да? не правда ли? Мы, мыслившие, страдавшие, вопившие, «выкликавшие голосами разными» люди! Ну вот, она и наступила — давно жданная, жарко званная, страстно желанная минута....

Но увы! нам, столько о ней хлопотавшим, нам, юродивым крикунам во времена застоя, решительно н е ч е г о делать в минуту настоящего дела. Нам тревожить, шевелить нечего. Все само тревожится и шевелится, или, лучше, все — спокойно, сознательно просыпается к жизни.

Сознаете, ли вы все это, братья нам по духу, господа «ненужные» люди?.. Ежели не сознаете, то сознайте: одни раньше, другие позже...»

«Мало честных стремлений, господа и братья, надо, чтоб дело было честно.

А что мы может делать?..»

«А мы никакого дела не знаем; мы умеем только выкликать «голосами разными», ненавидеть неправду и ждать рассвета!

Эх! филины мы, горькие филины!» [2]

Ап. Григорьев свои позднейшие статьи подписывал всевдонимом: «Один из ненужных людей».

Мы не извиняемся за длинноту цитаты. Исповедь яркая, сильная, искренняя. Она убедительна, особенно если принять, что

[1] Ап. Григорьев. „Воспоминания" „Academia", 1930, „Моя исповедь", стр. 212.
[2] Ап. Григорьев. „Воспоминания". „Academia", 1930, „Безвыходное положение", стр. 322, 325, 335.

Ап. Григорьев, выражаясь современым языком, был классовый враг Добролюбова. Как ни горько, как ни печально было, но Григорьев вынужден был себя и других признать «лишними людьми». А ведь он был старше Добролюбова всего на 14 лет (Ап. Григорьев родился в 1822 г., а Добролюбов в 1836 г.). И нам ли упрекать Добролюбова в том, что он без всяких оснований расширил круг «лишних людей» и тем самым сузил круг борцов за интересы крестьянской революции. Он размежевывался, чтобы крепче сплотиться и быть сильнее. Не понимать в этом пункте революционных позиций Добролюбова, значит замазывать политический облик молодого критика, значит самому не стоять на революционной позиции и не понимать эпохи 60-х годов.

* * *

Разделавшись с либерализмом, показав его политическую беспомощность, подкрепив свои выводы теорией, глубиной, широтой захвата и объективностью таланта Гончарова, Добролюбов переходит ко второй половине своей проблемы.

Недостаточно низвергнуть либерализм, надо найти и показать ту общественную силу, которая его заменит, и не только показать, но и доказать, что эта новая сила уже есть, что она складывается, оформляется и действительно сможет вывести народ из дремучего леса и топкого болота русского самодержавия. Задача более тяжелая и сложная, чем сокрушительная критика либерализма.

К этой стороне вопроса Добролюбов подходит очень осторожно и в данной статье намечает разрешение задачи лишь в самых общих чертах. Он снова возвращается к мысли, что Онегин стал Обломовым, Печорин — Обломов, Рудин — Обломов, помещик, чиновник, офицер, журналист, если они выражают «радость о том, что наконец сделано то, что мы давно надеялись и желали», — Обломовы. К вопросу об освободителях народа, о движущих силах грядущей крестьянской революции, Добролюбов возвращается в других своих статьях и разбирает там этот вопрос, как вопрос основной.

Обломову, который не в силах свои мечты превратить в дело, критик противоставляет Штольца и Ольгу. Прежде всего, это люди дела и в этом отношении они полная противоположность всякого рода Обломовым.

От Ольги «можно ожидать слова, которое сожжет и развеет обломовщину». Ее чувство и воля в полном согласии, у нее нет разрыва между словом и делом; ясность, простота, конкретность характеризуют ее мышление. Ольга, выше Мери Натальи и многих других русских женщин, идеалисток, мечтательниц. Она оставила Обломова, сказавши ему просто и кратко и, если хотите, даже деловито:

«Я узнала недавно только, что я любила в тебе то, что я хотела, чтоб было в тебе, что указал мне Штольц, что мы выдумали с ним. Я любила будущего Обломова! Ты кроток, честен, Илья; ты нежен... как голубь; ты спрячешь голову под крыло — и ничего не хочешь больше; ты готов всю жизнь проворковать под кровлей... да я не такая: мне мало этого, мне нужно что-то еще, а чего — не знаю!» [1]

Что хочет Ольга, Гончаров не раскрывает; своим художественным сознанием он понял, что новые люди — люди дела, но куда направлены их силы, стремления, какого дела они жаждут, он еще не осознал полностью и ясно. Не раскрывает этого и Добролюбов. Он на этот раз, оставаясь в рамках романа, ограничивается противопоставлением ясности и простоты мышления Ольги туманно-гуманитарным рассуждениям либерализма. Ольга готова и отчасти уже идет на борьбу.

Стремлению Обломова к халату и покою критик противопоставляет энергию и предприимчивость Штольца. Все время имея в виду либералов, критик отмечает, что Штольцы есть в массах, но их еще нет в образованном обществе. Словом, Добролюбов заставляет сосредоточить внимание на людях дела, которые бы вместе с народом начали революционную борьбу с самодержавно-крепостническим порядком. Штольц, как и Ольга, недостаточно ясен в своих общественных устремлениях; как развернутся его силы, чьи интересы он будет отстаивать, каково их классовое содержание, из романа и из критики Добролюбова не видно. Добролюбов противопоставляет Штольца людям слова как человека дела, — Штольц вызывает в этом отношении симпатии читателя,—критик и автор романа призывают следовать за ним, а не за Обломовым. Позже, в статье «Светлый луч в темном царстве», появляется отрицательная характеристика Штольца. Он—«отлично управляющий имениями и умеющий живо уничтожить фальшивые векселя при помощи благодетельного начальства» [2]. В другом месте этой же статьи критик сближает со Штольцем Подхалюзина и Чичикова. Он пишет:

«Самое лучше, о чем можно мечтать для этих практиков, это уподобление Штольцу, т. е. уменье обделывать кругленько свои делишки без подлости, но общественного живого деятеля из них не явится» [3].

Добролюбов, рассматривая деятельность Штольца, характеризует его как человека, который «недорос еще до идеала общественного русского деятеля»; Штольд не «сумеет на языке, понятном для русской души, сказать нам всемогущее слово: «вперед». Вообще критику непонятно, что и как делает Штольц. Но он не

[1] Том IV, стр. 53.
[2] Там же, стр. 317.
[3] Там же, стр. 320.

обвиняет за эту неопределенность ни героя, ни романиста, он поясняет: рано еще появиться настоящему герою.

Ставя перед собой вопрос, как «определятся новые стремления в отдельной личности, каков будет ее характер, как совершится разрыв со «старыми, нелепыми и насильственными отношениями» жизни, он приходит к выводу, что «в действительной жизни пробуждающегося общества мы видели лишь намеки на решение наших вопросов, в литературе — слабое повторение этих намеков»[1]. Большую определенность черт новой личности, как увидим дальше, Добролюбов находит в Катерине.

Из романа, однако, видно, что Ольга выше Штольца. Он хочет спокойствия, у него нет желанья борьбы с «мятежными вопросами», а Ольга жаждет борьбы,—тихое счастье ее не устраивает. Ольга способна разглядеть обломовщину, в каком бы виде она ни проявилась в жизни. Потому критик и заканчивает свою статью указанием, что Ольга оставила Обломова, оставит и Штольца, «ежели вопросы и сомнения не перестанут мучить ее, а он будет продолжать ей советы,— принять их, как новую стихию жизни, и склонить голову». Это своего рода предупреждение революционным силам, чтобы они пристальнее всматривались в людей дела, чтобы они и в них боролись с остатками обломовщины, а в случае нужды рвали с ними без всякого сожаления.

Добролюбов в своих статьях много раз повторял, что «литература не может забегать слишком далеко вперед жизни». Это сказал он и в данной статье, подчеркнув этим, что Гончаров не мог дать более определенных и четких фигур, чем Ольга и Штольц. Эти фигуры в русской жизни определились значительно позже. Упрекает критик романтиста в другом, —в том, что он отпевает, хоронит обломовщину русской жизни. Добролюбов считает это преждевременным, повторяет, что обломовщина русской жизни еще жива и сильна. Всякие разговоры о смерти обломовщины он считает вредной иллюзией, отвлекающей людей от борьбы с «лишними людьми», расслабляющей их волю и тем самым дезорганизующей борьбу народа «с насильственными условиями» жизни. Как дальновидный политик критик на всем протяжении статьи держит читателя в напряжении, все время убеждает его, что борьба с Обломовыми, либералами, за людей дела, за людей типа Штольца и Ольги, должна вестись со всей решительностью и непримиримостью. Если обломовщина уже изжила себя, Добролюбов должен был бы признать роман Гончарова запоздалым явлением, не имеющим активного общественного значения, а ведь он считал его «знамением времени». Да и зачем звать к борьбе с тем, что умерло, отжило?

Романист не мог наделить своих героев чертами революционной демократии 60-х годов, он показал их как людей дела, проти-

[1] Том IV, стр. 322.

вопоставив, людям обломовского склада да и то взявши под сомнение Штольца. Критик развернул художественную картину и перевел ее на общественно-политический язык. Он во всем согласился с писателем, за исключением смерти обломовщины, — долю ее он нашел и в Штольце. Своим анализом критик дал покуда общий ответ, но основной, коренной ответ, — либералы в данной исторической обстановке в силу своей классовой природы не могут разрешить очередной общественной задачи, нужны другие, новые силы. С либералами должна вестись ожесточенная борьба.

Откуда и как придут эти молодые силы, какова их общественная сущность и программа, Добролюбов показывает в других своих работах.

(Окончание следует.)

В. Асмус.

ЭСТЕТИКА ГЕГЕЛЯ [1]

I

Трехтомный курс лекций по философии искусства занимает далеко не последнее место в учении Гегеля. В силу целого ряда причин проблема искусства представляла для Гегеля чрезвычайно большое философское значение. Мы уже видели, что большинство специальных курсов Гегеля было посвящено философскому изучению различных форм и ступеней самосознания абсолютного духа в человеческой истории, т. е., говоря нашими словами, анализу того, что мы теперь называем идеологическими надстройками. Эстетика трактуется у Гегеля не как абстрактное учение о прекрасном, но как философия прекрасного искусства, и в этом смысле стоит рядом с такими трудами Гегеля, как его философия религии и история философии.

Но если проблема идеологии была основной и даже, в известном смысле, последней, т. е. завершающей все учение философской проблемой Гегеля, то, в силу некоторых причин, проблема искусства представляла для него совершенно исключительный интерес. Дело в том, что в развитии философии классического идеализма от Канта до Гегеля эстетика давно уже стала той сферой исследования, внутри которой напряженно пробивал себе путь диалектический метод мышления. Уже Шеллинг, Зольгер, Фридрих Шлегель и другие полагали, что диалектический характер предмета познания особенно ясно обнаруживается, когда предметом этим становятся факты и произведения искусства. Даже метафизически мысливший Кант, не сумевший возвыситься до подлинной диалектики, понимал, что в природе фактов искусства таится какое-то противоречие, которое выражется в том, что на произведение искусства приходится сразу смотреть и как на продукт необходимости и как на явление свободы; как на манифестацию гения, не знающего никаких законов, никакого образца, и как на результат сноровки, мастерства, уменья.

[1] **Доклад, прочитанный 1/XI 31 г. на совместном заседании ГАИС'а с Домом Печати, посвященном памяти Гегеля. Чисто философская часть доклада выясняющая социально-исторические корни системы Гегеля, опущена. Печатая доклад, редакция отмечает формально-логическй характер критики эстетики Гегеля и оговаривает свое несогласие с рядом положений автора.**

Но Гегель отнюдь не продолжал в этом пункте мысль Канта. Как диалектический философ, он чувствовал необходимость и здесь, в сфере эстетики, дать принципиальную критику метафизики Канта. Ведь у Канта противоречивые определения природы произведений искусства только по видимости казались диалектическими. Мнимый характер этой диалектики обнаружился как только было выяснено, что утверждаемая Кантом необходимость одновременно рассматривать произведение искусства и как явление свободы и как явление необходимости обусловлена, по Канту, не реальными противоречиями в самом предмете искусства, но лишь столкновением необходимо сосуществующих в нашем сознании точек зрения или трансцендентальных аспектов.

В разрез с этой призрачной и мнимой диалектикой, Гегель исходил из убеждений, что противоречие наших «точек зрения» на эстетический предмет должно обусловливаться реальными противоречиями в самом этом предмете, его реальной, а не трансцендентальной только диалектикой. С другой стороны, сама диалектика свободы и необходимости, которую Кант мог усмотреть только в противоречивых определениях предметов искусства, точнее говоря — в столкновении противоречивых аспектов трансцендентального сознания, связывалась у Гегеля со всей социально-исторической практикой, со всем процессом всемирно-исторического развития общества. По Гегелю, диалектическое единство свободы и необходимости осуществляется не в практике отдельного лица, но в историческом развитии всего человечества. Для Гегеля свобода есть не что иное, как всемирно-исторический прогресс, состоящий в росте понимания необходимости. Поэтому точное определение диалектической природы искусства, р е а л ь н о й диалектики художественного опыта вело Гегеля к установлению функции искусства в социально-исторической жизни, к определению того места, какое принадлежит искусству в диалектике всемирно-исторического развития общества и общественного самосознания.

Сказанным определяется основная установка эстетики Гегеля. Исследование диалектической природы художественной практики, осуществляющей единство свободы и необходимости, развертывается у Гегеля в изображение исторического развития искусства, понятого в качестве особой сферы развивающегося самосознания человечества и связанного со всем историческим развитием общества.

Место искусства в этом развитии обусловливается, по Гегелю, тем способом, посредством которого искусство участвует в разрешении проблемы свободы. Хотя процесс всемирной истории есть, по Гегелю, не что иное, как сознание свободы в необходимости, истинная свобода не может быть полностью осуществлена в гражданской истории, так как в ней «мировой дух» ограничен

конкретными национально-историческими формами своего обнаружения.

Подлинной свободы дух достигает только становясь «абсолютным духом», который от чувственного созерцания — через представление, отражающее предмет внутрь, — восходит до мышления в понятиях. Каждой из этих форм соответствует, по Гегелю, определенная ступень развития абсолютного духа: чувственному созерцанию — искусство, представлению — религия, мышлению в понятиях — философия. В каждой из этих трех сфер дух сознает себя, как абсолютно-свободное начало, но в философии он мыслит свою абсолютную свободу в понятиях, в религии — представляет ее в образах высших существ, в искусстве же — созерцает эту свободу в непосредственных чувственных формах ее воплощения.

По Гегелю, источник красоты — объективен и заключается в сущности вещей или в «идее». Однако «идея» эта есть не платоновское общее понятие, выдаваемое за истинную действительность, но «идеал» или «конкретная единичность», сочетающая общее и особенное в единый чувственно-явленный образ красоты. В связи с этим центральной темой эстетических исследований Гегеля становится анализ отношения между моментами «идеала», т. е. между «идеей» и ее «явлением» в искусстве. При этом Гегель исходит из убеждения, что диалектически возможным трем типам такого отношения соответствуют и три определенные ступени исторического развития «идеала» или три «формы искусства». Первая форма искусства — «символическая»: в ней «идея» еще не достигает определенности, а «явление» выражает стремление идеи воплотиться в образной форме. Вторая форма — «классическая»: в ней «идея», будучи определенной, полностью воплощена, выражает духовное в наглядном чувственно-телесном образе богов. Наконец, третья форма искусства — «романтическая»: в ней идея, будучи духовной, воплощается не в телесном облике, но во внутреннем мире человека — в ощущении и в чувстве.

Последовательную смену трех «форм искусства» Гегель, однако, представляет не так, чтобы все существующие в данный период культурной истории частные искусства в одинаковой мере выражали господствующую в этом периоде форму: по Гегелю, каждой из трех форм искусства соответствует определенное частное искусство (или определенная группа частных искусств), которые по преимуществу являются представителями характерного для этой исторической формы отношения между «идеей» и «явлением».

Так как между периодизацией художественного развития и эстетической природой отдельных искусств устанавливается некоторое соответствие, то отсюда возникает необходимость изучения системы частных видов искусств. Изучением этим, по Гегелю,

обнаруживается, что архитектура есть искусство, наиболее адэкватно выражающее сущность «символической» формы и потому основное и типическое для всего того периода, когда эта форма главенствовала, т. е. для периода древних восточных цивилизаций; скульптура — такое же основное искусство для «классической» формы, развитой античной цивилизацией греков, и, наконец, живопись, музыка и поэзия представляют сущность «романтической» формы, господствующей в истории цивилизации христианского Запада.

В качестве «идеала» прекрасное открывается, по Гегелю, уже в природе. Однако принципиальное несовершенство красоты в природе — ее ограниченность и связанность — требуют такого осуществления, которое не было бы только простым копированием налично существующего, но было бы, напротив, творческим изображением «идеала» как действительности, раскрытой в ее глубочайшей основе — в свободе. Такое осуществление возможно, по Гегелю, только в искусстве. Искусство отбрасывает в случайных вещах наличного бытия все, что в их явлении не соответствует понятию и, таким образом, впервые создает — путем очищения — «идеал».

В трактовке художественного «идеала» прозрачно выступают уже знакомые нам по предыдущему анализу[1] черты общественно-политических воззрений Гегеля, выражающие двойственность немецкого бюргерства. Современник Великой французской революции и наполеоновских войн, Гегель проникнут убеждением, согласно которому «идеальное» состояние мира, изображение которого составляет предмет искусства, может быть только состоянием «героическим», когда действуют великие мотивы — общественные, политические, идеологические — и когда грандиозные конфликты и противоречия интересов, вытекающие из общей всемирно-исторической ситуации, становятся в то же время мотивами, подчиняющими индивидуальное поведение и определяющими внутренний мир личности.

С другой стороны, будучи консервативным идеологом форм прусской государственности, укрепившихся в эпоху социально-политической реакции, Гегель — в прямо-таки филистерской ограниченности — совершенным явлением свободы, своеобразным «сословием» эстетического идеала, источником и объектом изображения в искусстве считал сословие князей, так как только для них будто бы возможна совершенная свобода воли.

Органом художественного восприятия Гегель считает не простое пассивное воображение, но размышляющую фантазию, способную проникать в открывающуюся деятельному духу сущность явления. Поэтому в искусстве Гегель видит своеобраз-

[1] Изучение и анализ этих воздействий даны автором в первой опущенной части доклада.

ный род интеллектуальной активности: в каждом подлинно-великом произведении искусства можно обнаружить, по Гегелю, что его материал всесторонне продуман, прошел через продолжительное и глубокое обсуждение. Соглашаясь с романтиками в их учении о том, что условием и субъектом художественного воспроизведения должна быть гениальность, Гегель, однако — в разрез с субъективизмом романтической эстетики — настаивает на объективной природе как художественного созерцания, так и художественной выразительной активности. Поэтому произведение искусства есть для Гегеля не что иное, как объективированная сущность самого художника в наиболее сосредоточенном ее выражении.

Анализ трех основных форм искусства Гегель развертывает в обычном для него двойственном смысле диалектического процесса: моменты, обнаруженные в самодвижении каждой категории, изображаются в то же время как исторические фазы действительного развития искусства. Таким образом эстетика Гегеля в существенной части своего содержания представляет как бы философски объясненную, т. е. обобщенную до философской типологии, историю искусства; с другой стороны, исторический анализ развития отдельных искусств неизменно упирается в ней на философски продуманную в своих принципах, т. е. диалектическую теорию искусства.

Все эти черты эстетики Гегеля полностью раскрываются в его учении о формах искусства. «Символическая» форма искусства от «бессознательного», т. е. недифференцированного единства значения и образа, представленного символами древне-персидской, древне-индийской и древне-египетской религии, — через символику возвышенного, с его видами пантеистического искусства, возвышенного искусства, магометанской, персидской и христианской мистики, а также иудаизма, — развивается в сознательную «сравнивающую» символику, где оба момента символа — значение и образ, — обособившись друг от друга, подвергаются сопоставлению. Таким образом последовательно возникают: искусство басни, притчи и пословицы, идущее от образа к его значению, аллегорическое искусство, идущее от значения к образу, и, наконец, искусство, в котором окончательное обособление образа и значения порождает дидактические произведения, описательную поэзию, а также эпиграмму.

В «классической» форме искусства единство содержания и формы, к которому стремилось уже символическое искусство, достигается сполна: образом этого единства, одновременно и содержанием и формой, оказывается, по Гегелю, человекоподобный бог в пластическом обнаружении своей силы и свободы. Хотя в классической форме единство содержания и формы осуществляется полностью, однако именно из завершенности классического искусства, в котором художник не ищет, но спокойно

и уверенно запечатлевает предлагаемые ему самой окружающей действительностью образы и представления, Гегель выводит особое значение, какое в этом искусстве должна иметь форма: чем легче находит художник свое содержание как данное, тем больше должен он приложить усилий к тому, чтобы содержание это воплотилось в соответственной форме.

Уже в этой трактовке единства содержания и формы была заложена тенденция к перенесению акцента внутри этого единства на момент формы. Иными словами, развитая Гегелем диалектика формы и содержания заключала в себе с самого начала опасность формалистического перетолкования самого единства формы и содержания. Тенденция эта, как мы увидим ниже, не была случайностью и стояла в связи с наличием непреодоленных элементов формализма в диалектике Гегеля.

При всей своей завершенности, классическое искусство опирается, по Гегелю, на исторические предпосылки и не вдруг достигает полной определенности, но последовательно проходит стадии: 1) формирования (космогонические представления мифологии); 2) зрелости («идеала» в собственном значении этого понятия) и 3) разложения.

Основные черты идеала раскрываются скульптурой — специфическим искусством классического мира, — как красота и совершенство тела, как божественная веселость, как холодная отчужденность, не знающая теплоты внутреннего переживания, и как не лишенное грусти сознание силы и неотвратимости судеб. Чем теснее связаны в классическом искусстве содержание с формой, тем разительнее, по Гегелю, разлад между ними в эпоху разложения, исторически представленную прозаической сатирой римлян.

В третьей форме искусства — «романтической», соответствующей всемирно-историческому периоду развития западноевропейской цивилизации, распавшееся единство содержания и формы вновь восстанавливается, но уже не в символах, внешних по отношению к духу, и не в чувственно-телесных образах пластики, но только во внутренней сфере самого духа, который на этой ступени достигает, по Гегелю, своей абсолютной свободы, слияния человеческой конечности с бесконечностью целого.

Осуществляясь во внутренней сфере самого духа, воссоединение это налагает на романтическое искусство печать глубокого субъективизма и эмоциональной выразительности. В соответствии с этим, представительницей «романтической» формы в искусстве оказывается, по Гегелю, не скульптура, ограниченная в средствах духовной выразительности, но апеллирующие к чувству, исполненные выразительности музыка и лирика.

Последовательно развиваясь в религиозном круге романтических чувствований, сосредоточенных на теме искупления, и в

образах «рыцарства» с характерными для него чувствами чести, любви и верности, романтическое искусство достигает, наконец, выражения личности в ее полной свободе и обособленности.

Достигнутой ступенью завершается, по Гегелю, круг диалектического развития трех форм искусства: все диалектически возможные типы отношения между формой и значением оказались уже пройденными и осуществленными. Сама полнота, с какой духовное содержание исчерпывается в романтической форме, приводит к тому, что дальнейшее движение искусства, т. е. воспроизведение «идеала», возможно, по Гегелю, уже не как простое повторение однажды достигнутого, но как пародирование, представленное комическим искусством. Высшая ступень комического — юмор, но не «субъективный», а «объективный», в котором эстетическая свобода находит самое полное выражение.

Таким образом, в учении о трех формах искусства Гегель рассматривает все исторически запечатленное достояние искусства с точки зрения его соответствия возможным типам диалектически развивающегося отношения между значением и формой. Но на этом его анализ не останавливается. Эстетическое учение Гегеля завершается анализом системы частных искусств. Весь круг искусств, со всем их исторически известным содержанием, рассматривается вновь, но на этот раз с другой точки зрения. Принципом анализа системы частных искусств оказывается у Гегеля последовательность, соответствующая в каждом искусстве характерной для него степени свободы, с какой дух осваивает материал данного искусства и над ним господствует.

Отказываясь от решения вопроса об эмпирическом происхождении искусств, которое, в своей эмпирической случайности, не может, по Гегелю, быть предметом философского рассмотрения, Гегель вместе с тем стремится установить «идеальные» моменты развития для каждого из уже возникших и исторически засвидетельствованных отдельных искусств. Этот идеальный ряд развития начинается, по Гегелю, с архитектуры, в которой искусство черпает свой материал непосредственно из косной материи, не освоенной духом, но уже оформленной по физическим законам в согласии со свойствами трехмерного пространства.

В скульптуре дух не просто символически отображается материей, но обнаруживается в ней как выразительный телесный образ, как начало, неразрывное с индивидуальной формой его проявления. Однако духовная выразительность скульптуры, по Гегелю, ограничена и обусловлена тем содержанием, которое изваянная фигура может выразить в один определенный момент, без живого действия, без движения и без развития.

Живописью открывается ряд искусств, в которых физическая форма есть только выражение внутренней жизни духа. В отличие от предыдущих искусств живопись расширяет круг

изображаемой предметности включением в него всех форм природы (пейзаж, натюр-морт) и человеческого существа (портрет). В стремлении усилить духовную выразительность, живопись отрешается от трехмерности пространства и создает свои образы на плоскости, применяя новое специфическое средство эстетической иллюзии — колорит.

В м у з ы к е внутренняя сосредоточенность духовного выражения отказывается от применения физического материала, обладающего устойчивым характером, и находит специфическое средство выражения в основанном на движении материи з в у к е, т. е. в таком чувственном материале, который, будучи свободен от пространственной протяженности и от косной неподвижности, выражает свой предмет вне условий длительности и устойчивости.

Наконец, поэзия, в градации ее видов — эпоса, лирики и драмы — знаменует, по Гегелю, полную победу духа над косной материей. Так как в мире нет ничего, чем дух не мог бы овладеть, сделав его своим достоянием, то поэзия есть, самое широкое — по охвату доступной ей предметности — и самое свободное — по способу его освоения и воплощения — из всех искусств. При этом поэзия, — думает Гегель, — наименее подчинена чувственным условиям выражения, так как все физические элементы слова, на которые поэзия опирается, трактуются в ней всего лишь как средства выражения. В э п о с е изображаемый мир предстоит внутреннему созерцанию в аспекте объективности; в л и р и к е дух выражает свою внутреннюю жизнь в музыкально-организованном субъективном слове; в д р а м е искусство возвышается до изображения действия, которое, воспроизводя объективную картину известного круга человеческой активности, воспроизводит вместе с тем диалектику внутренней жизни участвующих.

II

Эстетическое учение Гегеля, бегло изложенное выше, не есть для нас музейная реликвия. Его ценность определяется в первую очередь тем значением, какое оно имело, имеет или может иметь для развития марксистского искусствознания наших дней, т. е. для искусствознания на его л е н и н с к о м этапе.

Рассматриваемая с этой точки зрения эстетика Гегеля ни в коем случае не может трактоваться как основа или даже как исходный пункт для разработки марксистской эстетики. При всем значении, какое философия искусства Гегеля получила в историческом становлении научного искусствознания и научной эстетики, принципиальная основа учения Гегеля об искусстве — насквозь идеалистическая — исключает возможность некритического ее усвоения и использования. Воздавая должное историческим заслугам Гегеля: принципиальной теоретической высоте его замысла, а также глубине диалектической его разработки, — мы

ни на мгновение не должны упускать из виду и глубоких, неустранимых недочетов, опасностей и соблазнов этого учения.

Исторические заслуги эстетики Гегеля чрезвычайно велики. Искусство рассматривается Гегелем не как изолированная или замкнутая сфера человеческой практики, но в его отношении ко всем другим идеологическим сферам — религии, философии, науке. Так как все эти сферы идеологической жизни, в свою очередь, рассматриваются у Гегеля в их отношении к основным этапам всемирно-исторического развития гражданского общества, то, таким образом, анализ искусства в эстетике Гегеля имеет основной задачей выяснение функции искусства в социально-историческом бытии общества. Уже одна эта постановка вопроса знаменовала подъем теории искусства на огромную принципиальную высоту. Искусство исследуется у Гегеля не по-кантовски, не в абстрактном разрезе «эстетической способности суждения» с ее априорными и формальными вне-временными аспектами, но как конкретная сфера исторически развивающейся практики человека.

Не менее ценным следует признать и приводимый Гегелем принципиальный взгляд на искусство, как на особый вид познания. Функцию искусства Гегель определяет не как наслаждение и не как восприятие одной лишь целесообразности в формальном строении эстетического предмета, но как своеобразный способ усмотрения истины самого предмета. «Искусство, — говорит Гегель, — призвано открывать истину в форме чувственного образования художественных предметов» [1].

Точно так же бесспорным вкладом Гегеля в научное искусствознание следует признать проведенное им через всю эстетику учение о диалектическом единстве и взаимопроникновении формы и содержания. И учение об «идеале», и учение о трех «формах искусства», и система частных искусств предполагают у Гегеля не только единство содержания и формы, но и ведущую, решающую и завершающую роль содержания. В каждом отдельном случае исследуется лишь то особое соотношение, в котором диалектически взаимопроникающие моменты содержания и формы выступают на основе их единства. Если в анализе форм искусства Гегель исследует главным образом распределение акцентов в развивающемся соотношении между значением и формой, то, в сущности, и изображение системы искусств развертывается по тому же принципу, так как степень достигаемой в каждом искусстве свободы «духа» над «материалом» в конечном счете есть не что иное, как степень совершенства, с каким содержание определяет, организует и оправдывает свою форму. И если необходимым условием искусства Гегель считает воплощение идеи или значения в чувственной форме, то в то же время

[1] ...die Kunst die Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung berufen sey... Hegel. Werke, B. 10. Aesthetik, I. S. 73.

этим воплощением предполагается, что все единичное и чувственное в искусстве сполна проникается и усваивается содержанием или идеей. По Гегелю, искусство «делает каждый из своих образов тысячеглазым Аргусом с тем, чтобы внутренняя душа и духовность были видимы во всех пунктах явления»[1]. Поэтому искусство Гегель уподобляет глазу, в котором «концентрируется душа», так что она «не только смотрит через него, но также и сама светится из него: «Siech nicht nur dasselbe, sondern wird auch darin gesehen[2]. Поэтому же отношение между содержанием и формой между «понятием» и «явлением» в искусстве Гегель толкует, как «завершенное взаимопроникновение»[3], или как такое отношение между «всеобщим» и «единичным», при котором «всеобщее приобретает через единичность конкретное существование постольку, поскольку субъективность единичного и особенного лишь во всеобщем впервые находит непоколебимую базу и подлинное содержание для своей действительности[4].

Диалектика содержания и формы — одна из вершин эстетики Гегеля. Но не менее ценны у Гегеля и грандиозная историческая перспектива анализа, и стремление к определению специфической природы каждого из отдельных искусств, и великолепные характеристики ряда категорий искусства (напр. определение «классической» формы искусства — в ее существе и в моментах ее диалектического развития) и, наконец, обилие метких и глубоких наблюдений и обобщений частного порядка.

Однако при всей значительности достижений эстетики Гегеля, которую Энгельс рекомендовал в письме к Конраду Шмидту от 1/XI 1891 года в числе книг, необходимых для изучения гегелевской философии[5], недостатки эстетики Гегеля велики и неустранимы.

Основной недочет всей эстетической концепции Гегеля состоит в характерном для всего классического идеализма и обусловленном социально-историческим положением немецкого бюргерства о т р ы в е т е о р и и о т п р а к т и к и, в с о з е р ц а т е л ь н о с т и всех представлений о всемирно-историческом процессе и о различных формах идеологической активности. Хотя, в противоположность метафизическому до-марксовскому материализ-

[1] (Die Kunst) „mache jede ihrer Gestalten zu einem tausendaugigen Argus damit die innere Seele und Seistigkeit an allen Punkten der Erscheinung gesehen werde" (Hegel. Werke, B. 10 Aesthetik, I, S. 197).

[2] Там же, S. 197.

[3] „...die Zusammenstimmung des Begriffs und der Erscheinung ist vollendete Durchdringung".

[4] „...das Allgemeine durch die Erinzelheit sich ebenso sehr ein konkretes Daseyn gewinnl ais die Subjektivität des Einzelnen und Besonderen im Allgemeinen erst die unerschutt erliche Basis und den achten Gehaet für seine Wlishkut findet" (Hegel, Werke, B 10, Aesthetik, I, S. 231).

[5] К. Маркс и Ф. Энгельс, Письма, пер. В. В. Адоратского, М. 1928, стр. 353—354.

му, классический идеализм рассматривал действительность не только «в форме объекта или в форме созерцания», но также и «в форме практики», однако «действенная сторона» развивалась идеализмом только абстрактно[1]. Рассматривая действительность «не как субстанцию, но и как субъект», т. е. в форме практики, Гегель под «практикой» разумел не предметную, материальную деятельность общественного человека, но, главным образом практику познавательную, теоретическую, созерцательную, идеологическую. Хотя Гегель превращает тождественную и вечную субстанцию Спинозы в диалектически развивающийся абсолютный «субъект», однако, весь процесс действенного развития и движения оказывается у него действием и движением одного лишь духа, или понятия, или идеи.

Это основное идеалистическое заблуждение Гегеля не только целиком воспроизводится в эстетике Гегеля, но приобретает в ней особенное значение и становится источником особенно опасных и превратных тенденций. Рассматривая искусство как специфическую форму явления свободы в развитии абсолютного духа, Гегель самое эстетическую «свободу» трактует как чисто созерцательное, выключенное из сферы практики и практических интересов осознание духовной основы прекрасных объектов или предметов искусства. Поэтому, несмотря на всю энергию, с какой Гегель отталкивается от дуализма кантовской эстетики, он не преодолевает Канта в основном — в формалистическом тезисе «незаинтересованности» искусства, его «нейтральности» по отношению к практическим установкам и интересам жизни. «Предмет искусства, — утверждает Гегель, — должен быть созерцаем в своей в себе самобытной объективности, которая хотя и существует для субъекта, однако лишь в теоретическом, интеллектуальном смысле, а не в практическом, и без всякого отношения к желанию и воле»[2]. Так, по Гегелю, «понимание, форма и высказывание остаются в поэзии чисто теоретическими (rein theoretisch) Не вещь и не ее практическое существование (praktische Existenz), но только образ и слово составляют цель поэзии. Поэзия началась вместе с попыткой человека к высказыванию: для поэзии выраженное существует с единственной целью быть выраженным»[3]. Поэтому поэтическое произведение «не имеет, — по Гегелю, — иной цели, кроме произведения прекрасного и наслаждения им: цель и осуществление лежат здесь непосредственно в самом произведении, которое в силу этого самостоятельно и в себе законченно. Таким образом, художественная деятельность

[1] К. Маркс, Тезисы о Фейербахе. (Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, I, 1924, стр. 208).

[2] Hegel, Werke, B. 10. Aesthetik, B. II, S. 253—254.

[3] B. III, S. 239—240.

есть не средство для результата, лежащего где-то вне ее самой, но такая цель, которая в своем осуществлении непосредственно сливается сама с собой» [1].

Созерцательность гегелевской теории прекрасного и искусства ведет не только к поддержке кантовского учения и к выключению искусства из сферы практического отношения к действительности. Эта созерцательность в соединении с идеалистическим характером основного воззрения привела к тому, что сама диалектика содержания и формы, задуманная как доказательство их взаимопроникновения и единства, получила в устах Гегеля несколько формалистическое истолкование. Плодотворное в своей диалектической тенденции, учение о единстве содержания и формы развивается у Гегеля скорее в пользу формализма. Во-первых, утверждение, будто для искусства существенен полный переход содержания в форму, характеризует эстетическую деятельность по такому признаку, который в равной мере характерен и для других видов целесообразной деятельности. Во-вторых, — что особенно важно, — Гегель в самом единстве содержания и формы склонен все же переносить центр тяжести на момент оформления, в силу чего получался вывод, будто в искусстве форма «настолько мало безразлична для содержания, что скорее она сама и составляет это содержание» [2]. И если можно сказать об Илиаде, — замечает Гегель, — что ее содержанием является Троянская война или, еще определеннее, гнев Ахилла, то такое определение, по Гегелю, дает нам все же очень мало, так как «то, что делает Илиаду Илиадой, есть та поэтическая форма, в которой выражено содержание» [3], и так как «содержание, как таковое, есть то, что оно есть, лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму» [4].

Переход от диалектического учения о единстве содержания и формы к такому пониманию этого единства, при котором определяющим результат художественной деятельности оказывается скорее момент ф о р м ы, непосредственно связан у Гегеля с с о з е р ц а т е л ь н ы м и д е а л и з м о м всей его системы. Если целью искусства, как и целью философии, оказывается «истина» [5], «истинно всеобщее или идея» [6] и если постижение этой истины возможно только через непрактическое и пассивное созерцание,

[1] Hegel. Werke B. 10, Aesthetik, B. III, S 264.

[2] „Diese rechte Form aber ist so wenig gegen den Inhalt gleichdültig, dass dieselbe vielmehr der Inhalt selbst ist". (Hegel, Werke, B. I, 1840. Enc. d. phil. Wiss. I, S. 265.

[3] „...den was die Ilias zur Ilias macht das ist die poetische Form zu welcher jener Inhalt herausgebildet ist". (Hegel, Werke, B. VI Enc d. phil Wiss. I, S. 265.

[4] Там же, S. 264—265.

[5] Hegel, Werke, B. 10. Aesthetik, S.73

[6] Hegel, Werke B. VII. Enc. d. phil Wissenschaften B. III, 335: denn die Kunst stellt das wahrhalt Allgemeine oder die Idee in der Form des sinnlichen Daseyns—des Biedes,--dar.

то отсюда следует, что все познаваемое художником содержание сполна дано ему извне. Но в таком случае нет ничего удивительного в том, что специфическим моментом искусства окажется не содержание, лежащее целиком вне искусства, равнодушно предлагаемое ему объективным миром и социально-историческим окружением, но именно форма, т. е. активно-оформляющая деятельность самого искусства.

Последовательно проведенное, учение это трактует не только о том, как создаются произведения искусства и какая роль в них принадлежит форме. Учение это Гегель распространяет и на оценку художественных произведений. Формалистическая тенденция выступает здесь у Гегеля вполне прозрачно. Из оценки произведения искусства Гегель исключает всякий анализ генезиса произведения, интересов, замыслов и намерений, которыми вдохновлялся и направлялся его автор. Только совершенство оформления, как таковое, независимо от конкретных условий возникновения и генезиса произведения, является, по Гегелю, решающим при эстетической оценке. Именно в этом — формалистическом — смысле Гегель утверждает, что человек есть целиком то, что он делает, или, иначе, «не что иное, как ряд его поступков»[1]. Если бы бездарный живописец или плохой поэт — рассуждает Гегель — утешались тем, что внутри их душа преисполнена высокими идеалами, то это — плохое утешение, и когда они выставляют требование, чтобы их судили не по тому, что они дали, а по их намерениям, то «такая претензия справедливо отклоняется как пустая и необоснованная»[2].

При всей справедливости и при всем остроумии этих соображений приходится отметить, что в полную оценку произведения не может не входить анализ и замысла, и намерений, и идеалов, которыми руководствовался автор. Если исключить все эти моменты и исходить из того, что представляет произведение в объективно-формальной своей структуре, то произведение никогда не может быть понято как момент развития искусства, как обнаружение определенных тенденций самого развития, а также не может быть объяснено из его социально-исторических корней.

Разоблачение известного формалистического склона в эстетике Гегеля, в том числе даже в наиболее диалектических частях ее содержания, имеет чрезвычайно актуальное значение для нашего времени. Наряду с основным теоретическим (практическим в своей основе, конечно) заблуждением — с механистическим пониманием материализма, — актуальной задачей наших дней является борьба против формалистических и идеалистических из-

[1] Hegel, Werke. B. VI, Enc. d. phil. Wiss., B. I. S. 279. „Was der Mensch thutt, das ist er" и там же S. 280: „...der Mensch nichts Anderes ist als die Reihe seiner Thaten".

[2] Hegel. Werke, B. VI, Enc. d. phil. Wissenschaften, B. I, Logik S. 279.

вращений материалистической диалектики. Формалистические тенденции представлены в современной эстетике и теории искусства не только в буржуазной науке, но и в работах школы меньшевиствующего идеализма.

И в первом и во втором случае эстетика Гегеля представляет могучий источник идей, питающих тенденции современного формализма. В буржуазной философии ориентация на Гегеля становится лозунгом наших дней. Наличие в философии Гегеля реакционной, мистической, идеалистической и даже — в известном смысле — формалистической линии или тенденции, — наряду и несмотря на наличие другой тенденции — революционной, научной, диалектической — делает возможным широкое использование философии Гегеля даже наиболее реакционными социальными силами современности.

Использование это возможно не только в логике, теории познания или общей теории диалектики, но *также и в области эстетики*. Так, одним из крупных представителей неогегельянской разработки эстетики в современной буржуазной теории является известный итальянский философ, профессор *Бенедетто Кроче*. Формалистическая концепция эстетики, разработанная Кроче, в числе прочих своих теоретических источников несомненно имеет эстетику Гегеля. Наиболее отчетливые формулировки формалистических принципов у Кроче даже непосредственно восходят к формулировкам Гегеля. Непосредственно примыкая к гегелевскому взгляду на форму, как на выработку или активность, Кроче отвергает «как то положение, по которому эстетический факт состоит в одном только содержании или в простых впечатлениях, так и другое, — по которому он состоит в соединении формы с содержанием или во впечатлениях, дополненных выражениями. В эстетическом факте, — утверждает Кроче, — выразительная активность (l'attività espressiva) не просто присоединяется к факту впечатлений, но эти последние ею перерабатываются и оформляются. Впечатления вновь появляются в выражении, как вода, которая вводится в фильтр и вновь появляется, оставаясь той же и вместе ставши иной, из другого конца фильтра. Эстетический факт есть поэтому *форма* и не что иное, как *форма*»[1]. Поэтому же, не отрицая наличия содержания в искусстве и даже признавая, что оно является «необходимым исходным пунктом для выразительного факта» (è il punto di partenza necessario del fatto espressivo), Кроче в то же время подчеркивает, что от качества содержания к качеству формы нет перехода: che dalle qualità bel contenuto alle qualità della forma non vi è passaggio[2].

[1] Il fatto estetico è perciò forma e niente altro che forma (Benedetto Croce. Estetica come schienza dell espressionee linguistica generale, 1902 p. 19.

[2] Там же, p. 19.

В близком родстве с эстетикой Гегеля стоит и ряд других формалистических положений Кроче: учение о первенстве выразительного факта над понятием, поэтической установки на выражение над прозаической, учение об автономии эстетического выражения, оценка произведений искусства по признаку одного лишь формального их совершенства и т. д.

С другой стороны, формалистические тенденции эстетики Гегеля внедрялись, да и теперь внедряются, и в марксистскую мысль. Уже у Плеханова имеется на-лицо ряд ошибок, связанных отчасти с недооценкой диалектического содержания эстетики Гегеля, отчасти же, напротив, с некритическим восприятием известных ее положений. В анализах Логики Гегеля, знаменующих подъем марксистской философской мысли на новую и высшую теоретическую ступень, Ленин вскрыл основные ошибки Плеханова: игнорирование проблем диалектики, выдвинутых Наукой Логики Гегеля, неумение критиковать метафизические и формалистические ошибки Канта с точки зрения материализма д и а л е к т и ч е с к о г о, т. е. не по-фейербаховски, не с вульгарно-материалистической точки зрения, но исправляя кантовские рассуждения, «углубляя, обобщая, расширяя их, показывая с в я з ь и п е р е х о д ы всех и всяких понятий» [1].

Эти недостатки общих философских позиций Плеханова сказались и в его эстетике. Наряду с игнорированием глубокого д и а л е к т и ч е с к о г о содержания гегелевской критики Канта, Плеханов допустил в работах по эстетике ряд ошибок ф о р м а л и с т и ч е с к о г о порядка, сближающих его взгляды со взглядами Канта и Гегеля.

Так, позиция, занятая Плехановым в важном вопросе об отношении э с т е т и ч е с к и х категорий к категориям б и о л о г и ч е с к и м, представляет известный аналог указанных Лениным фейербахианских тенденций Плеханова в теории познания. Хотя Плеханов принципиально отвергает сведение эстетических фактов к фактам биологическим, доказывая, что ни п р о и с х о ж д е н и е, ни, тем более, р а з в и т и е эстетических вкусов не может быть выведено из биологии [2], однако он несомненно проявляет известную уступчивость б и о л о г и ч е с к о м у материализму в эстетике, так как допускает, «что низшие животные, подобно человеку, способны испытывать эстетические наслаждения, и что иногда наши эстетические вкусы совпадают со вкусами низших животных» [3].

С точки зрения и с т о р и ч е с к о г о материализма формула эта по меньшей мере заключает сильное преувеличение. Между «наслаждениями» даже высших животных и «эстетическими наслаждениями» человека имеется диалектический «скачок», соот-

[1] Ленин. Конспект Науки Логики Гегеля (Лен. сб. IX, 1929, стр. 196).
[2] Плеханов, Письма без адреса. Сочинения, XIV, стр. 6, ср. 9.
[3] Там же, стр. 3.

ветствующий качественному различию между досоциальным состоянием «животности» и принципиальной социальностью человека. То, что мы называем «эстетическим наслаждением», есть факт специфически-социальный, уже предполагающий возникшее (из животного состояния, разумеется), общество, с его материальным базисом, с обусловленными уровнем производительных сил общественными отношениями, с борьбою классов, с идеологией и т. д. Поэтому называть эмоции животных «эстетическими» можно только при условии, если утрачено точное понимание различия, существующего между фактом физиологическим и фактом социальным.

С другой стороны, Плеханов оказался неспособным преодолеть тезис формалистической эстетики, общий и Канту, и Шиллеру, и Шеллингу, и Гегелю — тезис практической незаинтересованности искусства. Правда, Плеханов отрицает возможность применения принципа «незаинтересованного созерцания» в анализах, рассматривающих факты искусства «с точки зрения общества» [1]. Но в то же время Плеханов утверждает, будто учение о незаинтересованности эстетического созерцания «вполне верно в применении к отдельному лицу» [2]. В этом смысле Плеханов вполне соглашается с Кантом, который говорил, что наслаждение, определяющее суждение вкуса, «свободно от всякого интереса, и что то суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень партийно и отнюдь не есть чистое суждение вкуса» [3].

Формалистические тенденции Плеханова, осложненные целым рядом других — уже прямо идеалистических — заблуждений, разрослись у А. Воронского в принципиальную теорию выключенности искусства из сферы практики и практической борьбы. Трудно сказать, в какой мере формулы А. Воронского отражают непосредственное знакомство с эстетикой Гегеля. Эстетика Гегеля, в отличие от таких его работ, как Логика, Философия истории, Феноменология духа, не была предметом усиленного изучения в марксистской литературе на прошлом этапе ее развития. Однако, независимо от вопроса о возможности прямого влияния Гегеля на формулировку эстетических воззрений меньшевизма и меньшевиствующего идеализма, необходимо отметить в ряде случаев поразительное сходство в аргументации. Так, в полном соответствии с проанализированными выше формулами Гегеля, А. Воронский утверждает, будто эстетическое чувство «лишено узко-утилитарного характера», «бескорыстно, и в этом отношении связано органически с нашими общими понятиями

[1] Плеханов. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии Сочинения, XIV, стр. 118.
[2] Там же, XIV, 118.
[3] Там же.

о прекрасном, хотя, конечно, и уже этих понятий»[1]. Еще ближе к воззрениям Гегеля стоят взгляды А. Воронского на критерий убедительности художественного произведения. По мысли А. Воронского, художественный образ «кажется нам убедительным тогда, когда мы переживаем особое душевное состояние радости, удовлетворения, возвышенного успокоения, любования, сочувствия автору»[2]. Здесь А. Воронский указывает те же признаки художественного совершенства, которые выдвигает Гегель в своем учении об эстетическом «идеале». Даже терминология, способ выражения обоих имеют много общего. «Идеальный образ искусства, — утверждает Гегель, — стоит перед нами, как некий блаженный бог»[3]. В «светлом покое» образов античного искусства Гегель усматривает «торжество в себе сосредоточенной конкретной свободы»[4], «блаженный покой»[5], «веселость»[6] и т. д.

Возможность совпадения взглядов А. Воронского с ошибочными положениями эстетики Гегеля обусловлена характерным для А. Воронского созерцательным подходом к искусству, отрывом теории от практики, созерцания от действия, функции искусства от борьбы классов.

Те же ошибки в вопросе о соотношении между практикой и теорией создали возможность некритического восприятия эстетики Гегеля в школе меньшевиствующего идеализма. Правда, необходимо отметить, что из всех трудов Гегеля Эстетика менее всего изучалась и менее всего была использована меньшевиствующим идеализмом. Основным руслом, по которому идеалистические заблуждения Гегеля проникали в работы представителей меньшевиствующего идеализма, была некритически усвоенная Логика и отчасти Философия природы и Философия истории. Тематическое содержание споров с механистами направляло внимание меньшевиствующего идеализма в сторону именно этих работ Гегеля. С другой стороны, поскольку главным заблуждением прошлого этапа развития марксистского искусствознания были поддержка, развитие и пропаганда меньшевистской по установке и механистической по теоретическому обоснованию концепции В. Ф. Переверзева, постольку возможность широкого использования диалектической эстетики Гегеля была несколько ослаблена. Однако длительный контакт, в котором деборинцы-философы работали с В. Ф. Переверзевым и его учениками и который обусловливался меньшевиствующей природой идеалистических ошибок А. Деборина и его группы, сделал возможным, если не для самого В. Ф. Переверзева, то для его бли-

[1] А. Воронский. Искусство видеть мир, 1928, стр. 11.
[2] Там же.
[3] Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da (Hegel, Werke, B. 10. Aisthetik, B. I. S. 202).
[4] Triumph der in sich koncentrirten konkreten Freiheit (там же, S. 202).
[5] Там же, S. 204.
[6] Там же, S. 204.

жайших учеников — И. Беспалова и других, — попытки подвести под механистическую социологию искусства В. Ф. Переверзева базис гегелевской эстетики. Попытки эти не были доведены до конца, так как поворот на теоретическом фронте разоблачил несостоятельность как концепции В. Ф. Переверзева, так и теоретических установок меньшевиствующего идеализма. Основным теоретическим базисом переверзианцев остался поэтому все же механистический материализм.

Однако, как ни незначительны оказались результаты начатого И. Беспаловым перекрашивания теории В. Переверзева в тона гегельянской эстетики, сами попытки эти заслуживают внимания и исследования. Здесь прежде всего можно отметить, что учение Гегеля об имманентной оценке художественного произведения, исключающей всякий анализ генезиса этого произведения, мотивов и тенденций, какими руководствовался автор, легко могло быть сближаемо с известным принципом В. Переверзева, допускающим анализ только «объективной» структуры произведения. Другой линией, по которой И. Беспалов и его теоретические друзья могли провести сближение Гегеля с Переверзевым, было учение Гегеля о том, что смена художественных форм и стилей есть «объективный» процесс, носителем, субъектом и субстанцией которого является «абсолютный дух». Это учение, связанное у Гегеля с созерцательным объективизмом его идеалистической системы, могло быть — при желании — сопоставляемо и даже сближаемо с фаталистическим объективизмом теории В. Переверзева, ликвидирующей классовую борьбу и положение Маркса о том, что люди сами делают свою историю.

Изложенными здесь недостатками эстетики Гегеля далеко еще не исчерпываются все ее слабые места, а также все те «соблазны», какие она представляет в теоретической работе и теоретической борьбе современности. Заканчивая и без того затянувшуюся статью, отметим лишь существенное. Одним из основных недочетов эстетики Гегеля, помимо уже указанных, следует признать несомненный недоучет Гегелем идеологической значимости искусства. Хотя Гегель поднял эстетику на высокую теоретическую ступень, рассматривая искусство не как простое наслаждение, но как созерцательное постижение самой истины предмета, как ступень в развитии теоретического самосознания, однако искусство неизменно трактуется у Гегеля как низшая ступень в историческом развитии духа. Такая оценка стоит у Гегеля в тесной связи с его идеализмом. В трактовке искусства Гегель сильно подчеркнул не только чувственную природу искусства и его произведений, но также и различие между чувственным образом прекрасного и мыслью. По Гегелю, искусство «изображает истинно всеобщие начала или идеи в форме чувственных предметов или образов». Только чувственно-образный вид «впервые делает произведение произве-

дением искусства»: das Kunstwerk erst gerade zum Kunstwerk macht [1]. Поэтому, хотя художественное творчество «должно быть духовной деятельностью», однако оно «в то же время заключает в себе моменты чувственности и непосредственности» [2].

На первых порах могло бы показаться, что этот «сенсуализм» эстетики Гегеля заключает в себе нечто прогрессивное, сближающее Гегеля с материалистической эстетикой. Однако подлинная суть гегелевского эстетического «сенсуализма», как раз напротив, — заостренно-идеалистическая. В искусстве Гегель усиленно подчеркивает его «чувственную» природу лишь для того, чтобы тем успешнее доказать, что искусство есть *низшая* в сравнении с религией и с философией форма развития абсолютного духа. Оборотную сторону эстетического сенсуализма Гегеля составляет резкое противопоставление чувственного *образа* — *понятию* мышления, как низшего рода познания — роду высшему. «На деле — утверждает Гегель — прекрасное в искусстве является в форме, которая отчетливо противостоит мысли (die dem Gedanken ausdrücklich gegenübersteht), и которую мысль вынуждена разрушить, чтобы действовать соответствующим ей образом (und die er [der Gedanke — В. А.] um sich in seiner Weise zu bethätigen zu zerstören gehöthigt ist) [3].

В связи с этим взглядом искусство трактуется у Гегеля как исторически превзойденная ступень духа, величайшие задачи и образцы которой лежат всецело в прошлом, исключая возможность каких-либо высших свершений в будущем. По Гегелю, дух, «воплощающийся в созданиях искусства, по необходимости есть дух ограниченный». Поэтому «прекрасное искусство и религия, ему соответствующая, должны — по Гегелю — уступить место истинной религии».

Глубокая ошибочность и даже прямая реакционность этих взглядов Гегеля не требуют пояснений. Антитеза чувственного образа и понятия мышления, проводимая Гегелем, может быть непосредственно развернута в антитезу художественной интуиции и научного понятия, как это сделали на Западе — Бенедетто Кроче, у нас — А. Воронский и другие. С другой стороны взгляд Гегеля на искусство как на исторически *пройденную* ступень развития несомненно лежит в основе реакционной философии истории Шпенглера, с ее отрицанием возможности в наше время плодотворного искусства большого стиля.

Сенсуалистическая трактовка искусства, играющая у Гегеля служебную роль и служащая задаче принципиального «умаления» искусства — за счет философии и даже за счет религии, — привела Гегеля к ряду конфликтов внутри его же собственной эстетики. Подчеркивая чувственную природу воплощения идеи

[1] Hegel, Werke, B. 10. Aesthetik., B. I, S. 67.
[2] Там же, S. 52—59.
[3] Там же, S. 17.

в искусстве, Гегель должен был в качестве совершеннейшей эстетической формы выдвигать форму «классическую», а из всей системы частных искусств — ее наиболее адэкватную представительницу — скульптуру. В явном противоречии с этой оценкой стоит высокая оценка Гегелем поэзии, в которой сенсуалистическая характеристика искусства снижается и взамен нее выдвигается тезис максимальной духовности и свободной выразительности поэтического искусства. Наконец, формализм, вытекавший из сенсуалистического предпочтения «классических» форм, расходится с убеждением самого же Гегеля, по которому только великие мотивы, почерпнутые из всемирно-исторических конфликтов и ситуаций, составляют предмет, достойный быть изображенным в искусстве.

На этом мы можем остановиться в нашем беглом анализе. Мы убедились в том, что великие и неоспоримые достоинства эстетики Гегеля не могут стушевать в нашем понимании ее громадных недостатков и заблуждений. Система Гегеля и в своей эстетической части остается, по выражению Энгельса, огромным — и последним — недоноском идеалистической мысли. Даже на вершинах своих достижений — в диалектике — Гегель, по глубокому замечанию Ленина, не столько «доказал», сколько всего лишь «гениально угадал» [1] отражение объективного мира в диалектических связях и переходах познания. Эти замечания Ленина раскрывают перспективу будущей разработки материалистической диалектики и в области эстетики. Не реставрация гегельянства в терминах марксизма, не некритическое и механическое приложение категорий гегелевской эстетики, но их конкретная критика и деловое, положительное преодоление — под углом зрения актуальных задач современной теории искусства — вот единственно достойный революционных марксистов-ленинцев и единственно для них возможный способ воздать Гегелю то, что ему принадлежит по заслугам.

[1] Ленин, Конспект Науки Логики Гегеля (Лен. сб. IX, стр. 199).

И. М. Нусинов

ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ РУССКОГО КАПИТАЛИЗМА

(«Фома Гордеев»)

I

Для современного читателя «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина» — исторические произведения, а «Фома Гордеев» — повесть о далеком прошлом.

Для М. Горького — это история его современников. Помещичий приказчик Илья Артамонов явился в Дремово с вестью, что господам конец пришел и что теперь всякий должен показать, на что он способен, — примерно в год рождения Алексея Максимовича Пешкова.

Сам М. Горький выражал не пришедших на смену дворянству Артамоновых. Его литературное появление и весь его литературный путь был определен судьбой тех масс, которые с самого начала остро почувствовали тяжесть кулака Артамоновых.

И если не только для дворянства, но и для буржуазной литературы первой половины жизни М. Горького одной из центральных фигур был образ дворянина, образ класса, на смену которого буржуазия пришла, то для М. Горького одной из центральных фигур стал образ буржуа в его главных формациях.

Дворянство, образ дворянина уже почти не занимал М. Горького. Не потому что дворянин мало ему встречался на его жизненном пути, а потому что в глазах его основным носителем социального зла был уже буржуа, а не дворянин. Класс-антагонист, его история стали в центре художественного внимания М. Горького.

Как немыслимо было оформление идеологии рабочего класса, само освобождение рабочего класса без глубокого научного познания сущности буржуазного общества, законов его развития, так чрезвычайно важно было для освобождения масс возможно полное и глубинное художественное познание буржуазии. Но такое полное и глубинное познание возможно было только на основе пролетарского понимания исторических процессов. Неудивительно поэтому, что М. Горький поставил перед собой задачу раскрытия буржуазии именно тогда, когда он закончил свой бунтарско-революционный период и начал осознавать особую и исключительную роль пролетариата в освобождении мира.

Книга «Фома Гордеев» и знаменует начало этого нового периода. В ней бунтарский романтизм уступает место революционному реализму.

Первый период творчества Горького, охватывающий примерно первое пятилетие его литературной деятельности (1892—1897), стоял под знаком его художественного утверждения действенной, волевой, свободолюбивой личности. М. Горький тогда главным образом романтизировал эту личность.

Буржуазные критики отсюда делали вывод о ницшеанских устремлениях и ницшеанском индивидуализме М. Горького.

Мы еще вернемся к вопросу об отношении М. Горького к ницшеанской морали и о том, почему буржуазные критики торопились зачислить Горького в ницшеанцы.

Сейчас укажем только некоторые существенные отличия молодого Горького от ницшеанства. Сущность ницшеанского сверхчеловека — эгоцентризм и высокомерно холодное отношение к массе, к роду человеческому, как к материалу, назначение которого быть использованным для дел и нужд сверхчеловека. Человеческий род для него — старушка Родина Раскольникова, причиняющие сверхчеловеку много хлопот и неприятностей, но неспособные никак стать для него источником таких моральных мук, как они становятся для Раскольникова.

Цель всех деяний гордой и волевой личности Горького — покончить со старушечьим существованием рода человеческого, со всеми муками Раскольниковых и Мармеладовых и с теми социальными условиями, которые их муки порождают.

Ницшеанство — объективный результат того, что буржуазная демократия изжила себя и что вершителем буржуазных судеб откровенно стала капиталистическая плутократия, империалистическим устремлениям которой в дни Ницше еще в какой-то мере мешали последние могикане буржуазной демократии.

Культ волевых личностей М. Горького был историческим выражением того, что, начиная с Бакунина и Чернышевского, с героического периода «Народной воли» и кончая «Группой освобождения труда» и первыми социал-демократическими рабочими кружками первой половины 90-х годов, авангард революционного крестьянства, а после — революционного пролетариата, далеко уходил вперед, а подчас и отрывался от основной армии классов и терял связь с тылом этой армии. Эта отдаленность авангарда от классов была обусловлена особенной силой давления русского самодержавия и исключительно жадного русского капитализма на массы, особой трусливостью русской буржуазии в ее оппозиции к самодержавию. Все это приводило к многочисленным теоретическим и политико-тактическим ошибкам авангарда революционных классов и в особенности авангарда революционного крестьянства. Но это никак не уменьшило его объ-

ективно-революционное значение, ни, тем более, его субъективно-героический характер.

М. Горький всегда высоко чтил эту жертвенную действенность нашего революционного подполья, это беспрерывное стремление изменить жизнь и отказ принять ее такой, какой она есть. Он знал, что этот авангард в какой-то мере играет роль рычага революционных масс, обновления жизни всех томящихся на социальном дне.

«Мне казалось, — рассказывает Горький, — что именно эти люди воплощают в себе красоту и силу мысли, в них сосредоточена и горит добрая, человеколюбивая воля к жизни, к свободе строительства ее по каким-то новым канонам человеколюбия.

Именно человеколюбия не наблюдал я в человечках, среди которых жил до той поры, а здесь оно звучало в каждом слове, горело в каждом взгляде.

Освежающим дождем падали на сердце мое речи народопоклонников, и очень помогла мне наивная литература о мрачном житии деревни, о великомученике-мужике. Я почувствовал, что только очень крепко, очень страстно любя человека, можно почерпнуть в этой любви необходимую силу для того, чтоб найти и понять смысл жизни. Я перестал думать о себе и начал внимательно относиться к людям» («Мои университеты», ГИЗ, 1930, т. XVIII, стр. 30).

Недаром он после и в романе «Трое», и в «Жизни Матвея Кожемякина» ввел революционную интеллигенцию как указание, что где-то существует иная жизнь, не окуровская, а жизнь революционно созданная и действенно направленная, способная преодолеть окуровщину.

Этот героический, действенный, жертвенный авангард революционных масс в значительной степени воспитал в молодом М. Горьком, одним из университетов которого были подпольные революционные кружки конца 80-х и начала 90-х годов, культ героическо-действенной личности и подсказал ему эту тему.

Однако отсюда ни в какой мере не следует, что его бунтари являются «переодетыми» революционерами. Нет, большей частью они лишь художественная персонификация идеи социальной действенности и социального бунтарства. Но и там, где М. Горький дает романтизированную действительность, это романтизация иной действительности, люмпенпролетарских социальных низов, а не революционной интеллигенции.

Эти его волелюбивые бунтари не противостояли массам, как сверхчеловек Ницше, а выражали глубинную веру масс в героическую действенность, тоску по этой действенности. Эти бунтари были не выражением заката буржуазной демократии, как сверхчеловеки Ницше, а предтечами трудовой демократии. Сверхчеловек — сильный, которому предстоит свергнуть в пропасть слабых, бунтарь Горького — первый поднявшийся из пропасти, на зов

которого и по следам которого поднимутся все слабые, которых этот зов делает сильными.

Сверхчеловек Ницше выражал собою антисоциальный эгоцентризм. Бунтарь Горького был социальным буревестником коллектива.

Ницшеанство идеологически разоружало революцию. Бунтари Горького подготовляли ее торжество.

Социальный генезис образов этих бунтарей и этих бунтарских мотивов был в стихийном протесте зажатых двойным прессом — самодержавия и исключительно беспощадного, благодаря условиям самодержавного произвола, капитализма, — трудовых масс против всякого рода социального насилия. Отсюда исключительная революционизирующая роль этих образов для той эпохи.

Но как раз то, что эти образы питались недостаточно дифференцированным социальным сознанием, недостаточно еще дифференцированной революционностью, определило их романтический характер.

Одна из причин романтизма М. Горького той эпохи заключалась в том, что он тогда еще недостаточно осознал смысл борьбы, которая происходила между различными группами революционного подполья, и подавно еще не определил своего места среди этих групп. Революционеры перед ним предстали еще как единое целое. Эта недифференцированность революционного движения и недостаточное осознание внутренней дифференциации самих движущих сил революции привели к романтизированию революции, к романтизму Горького.

Но Горький с очень ранних дней своей жизни «в людях» слился с теми трудовыми массами, которые были глубоко антагонистичны недифференцированной революционности. Поэтому М. Горький скоро стал критически относиться к народникам, этим принципиальным апологетам недифференцированной революционности, стремившимся подменить доподлинную революционность масс романтикой действующих вместо этих масс героев. В такой же мере М. Горькому было чуждо народническое и толстовское богоуподобление народа. Он, вспоминая про свои «Университеты», рассказывает:

«Когда говорили о народе, я с изумлением и недоверием к себе чувствовал, что на эту тему не могу думать, как думают эти люди. (Речь идет о народниках, о толстовцах. — И. Н.). Для них народ являлся в отношении мудрости, духовной красоты и добросердечия существом почти богоподобным и единосущным, вместилищем начал всего прекрасного, справедливого, величественного. Я не знал такого народа. Я видел плотников, грузчиков, каменщиков, знал Якова, Иосифа, Григория, а тут говорили именно о единосущном народе и ставили себя куда-то ниже его, в зависимости от его воли» (том XVIII, стр. 29—30).

М. Горький был в ту пору одним из этих «плотников, грузчиков, каменщиков». Он сам был этот народ. Он поэтому отказывался от метафизического отношения к народу, какое характеризовало народников и толстовцев.

В дни его казанской учебы в «университете» кружка Андрея Деренькова он готов был не доверять своему чувству, своему сознанию, поскольку они расходились с тем, что он слышал о народе в кружке. Но чем больше, с середины 90-х годов, крепло массовое пролетарское движение, чем больше Горький осознавал идейные его корни, тем больше он входил в среду пролетарских революционеров. В этом сближении с марксистами он изживал недоверие к своему отрицательному отношению к народническому представлению о народе и укреплялся в своем реалистическом антиметафизическом отношении к народу и к действительности.

Рост его пролетарского сознания, смыкание с идеями революционного марксизма стали фактором отхода Горького-художника от романтизма, формирования его реалистического метода.

От романтического воспевания бунтарей он приходит к реалистическому познанию действительности.

Он чужд интеллигентского народолюбия и рабочелюбия: он сам «народ». Он далек от того, чтобы делать народ «существом почти богоподобным». Он «не знал такого народа». Он знал народ таким, каким он его с исключительной смелостью и правдивостью написал: темным, невежественным, цинически-грубым, животно-жестоким, беспощадно-злобным и немилосердным, но и изумительно прекрасным в труде, чутким к красоте, тоскующим по чистоте и красоте жизни, способным упиваться величием героизма и творчества.

Перед ним с мучительной остротой встал вопрос о том, чтобы наряду с художественным показом «народа» таким, каким он есть, реалистически познать социальных поработителей народа. Глубокое познание врага, исследование этого источника зла в самом народе, как и зла самого народа — стало для М. Горького насущно необходимым.

Так Горький приходит к реалистическому изображению русского капитализма.

II

Поволжье, где прошла юность Горького, было краем торгового капитала, а не промышленного. Было естественно, чтобы в изображении капитализма М. Горький заинтересовался раньше торговым капиталом. Но здесь была и причина более общего социально-экономического порядка. Торговый капитал, его накопление подготовили торжество промышленного капитализма. На

могуществе торгового капитала созрело сознание буржуазией собственной силы и собственной значимости в жизни государства. Затем М. Горький пришел из среды тех обездоленных групп, которые наиболее потерпели от клещей торгового капитала.

Все это подсказало ему в первую очередь художественный показ торговой линии русского капитализма. Горький пишет повесть: «Фома Гордеев».

М. Горький пользовался большим вниманием читателя и печати. Но М. Горький не знал серьезной и ценной критики.

Буржуазная критика нарядила Фому Гордеева в костюм ницшеанца. Эти костюмы она изготовила для большинства образов М. Горького. Фома Гордеев был для нее наиболее приемлемый ницшеанец. Он не шокировал своим босячеством, не пугал своим бунтарством и ублажал ее национальное самосознание: вот, мол, появился буржуазный индивидуалистический сверхчеловек, собственной, русской, приволжской выделки.

Если двадцать пять лет назад господствующая буржуазная критика одевала Фому Гордеева в костюм ницшеанца, то господствовавшая три-четыре года назад переверзианская критика видела в образе Фомы Гордеева переодетого, «беспокойного мелкого буржуа», который «является основным образом Горького» и в котором его «социальный класс нашел адекватное выражение» (И. Беспалов). В речи, произнесенной на заседании секции литературы и искусства Комакадемии по поводу 35-летия литературной деятельности М. Горького, т. Беспалов говорил: «Фома Гордеев — купец только по имени, по психологии, а по существу он — не купец, а его бунтарство против Маякиных, это — не бунтарство вывихнувшегося купца, это типичное мелкобуржуазное бунтарство и психология, стремление вырваться из лап Маякиных». Это — «основной образ, который проходит во всех произведениях Горького, это — человек беспокойный, чувствующий свою психологическую и социальную неустойчивость, ищущий себе место. Этот образ выступает как основной, как образ класса М. Горького»[1].

Мы дальше увидим, до какой степени ложна эта трактовка образа Фомы Гордеева. Отметим лишь, что утверждение, будто в Фоме Гордееве, как и в других, основных по мнению Беспалова, образах, «нашел свое адекватное выражение социальный класс Горького», является по существу объективистским. Оно исходит из предпосылки, будто бы писатель всегда в состоянии дать адекватное выражение своего класса.

Но объективизм писателя в отношении своего класса обычно в значительной степени связан тем, в какой мере данный писатель вообще способен к объективному показу мира, точнее говоря, — в какой мере класс, идеологию которого выражает писа-

[1] „Вестник Коммунистической академии", № 36, 1928 г., стр. 258.

тель, способен к объективному миропознанию, ибо адекватность и объективность самопознания класса теснейшим образом связаны с адекватностью и объективностью миропознания этого класса. И. Беспалов полагает, что основной образ Горького, выражающий класс Горького, это — человек беспокойный, чувствующий свою психологическую и социальную неустойчивость, ищущий себе место, это — Фома Гордеев, бунтарство и психология которого типично мелкобуржуазны. Но как раз писатель, выражающий «психологическую и социальную неустойчивость» типичной для мелкой буржуазии, меньше всего бывает способен к созданию образов, дающих адекватное выражение класса.

Но оценка т. Беспаловым центрального образа повести, а следовательно, всей повести «Фома Гордеев» — не является исключительной по своей ошибочности в ряду других оценок этого произведения. Если одни, исходя из неверно понятого ими образа Фомы Гордеева, зачисляют автора Фомы Гордеева в выразители психоидеологии мелкой буржуазии, то находились другие критики, которые, исходя из неверно понятого ими образа Якова Маякина, готовы были зачислить Горького в апологеты капитализма.

Много глубже этих критиков оценил книгу «Фома Гордеев» умный классовый враг — Н. А. Бугров, — «миллионер, крупный торговец хлебом, владелец паровых мельниц, десятка пароходов, флотилии, барж, огромных лесов, игравший в Нижнем и губернии роль удельного князя» (М. Горький, т. XIX, ГИЗ, 1930, стр. 71).

«Прочитав мою книжку «Фома Гордеев», — рассказывает Горький, — Бугров оценил меня так:

«Это вредный сочинитель, — книжка против нашего сословия написана. Таких в Сибирь ссылать, подальше, на самый край» (73).

Н. А. Бугров, конечно, легко мог осуществить этот свой приговор над Горьким. Нижегородский губернатор Баранов не стал бы, надо думать, спорить из-за этого с могущественным миллионером, которого он побаивался. Н. А. Бугров этого не сделал потому, что буржуазия склонна была видеть тогда в Горьком лишь один из факторов свержения самодержавия, за которым придет ее торжество. Да и то было время, когда многие «революционеры» умнели и приходили от марксизма к идеализму, от борьбы с капитализмом к услужению и выучке у капиталистов. Возможно, Бугров надеялся, что и Горький «поумнеет».

Он позвал Горького к себе, прислал за ним одного из своих приближенных, купца помельче, старика Зарубина. Тот, «оглядев комнату прищуренными красными глазами кролика», удивился:

«— Не богато, однако, живешь, скудно, а слух идет, — большие деньги даны тебе иностранцами за книгу о Гордееве, за позор купечества нашего. Ну все-таки книга, стоящая внимания, хороша и сочинение, — а правда есть. Бугров даже читал, Николай

Александрович, — книжка, говорит, для нас действительно горькая» (70—71).

М. Горький не пошел к Бугрову, как Зарубин ни убеждал его:

«— Почет тебо! Одевайся, едем к нему чай пить».

И как он ни пытался заверить М. Горького, что, идя к Бугрову, ему нечего бояться нарушить домашний арест, под которым М. Горький тогда, после выхода из тюрьмы, находился:

«А что из дома выходить без полицейского не велено тебе, так ему, Бугрову, наплевать густо на законные запреты ваши» (71).

Н. А. Бургов мог приказывать нижегородскому губернатору, но бессилен был приказать М. Горькому. Отказ М. Горького пойти к миллионеру был тогда уже выражением его глубокого революционного самосознания, представлявшего собой единство с идеологией его книги «Фома Гордеев», за которую он получил заслуженную характеристику миллионера — «вредный сочинитель» — и которая действительно выражала «позор купечества нашего» и была «против купеческого сословия написана».

III

Повесть «Фома Гордеев» — одно из значительнейших художественных произведений русской литературы, — художественный документ исключительной важности в истории пролетарской литературы. Здесь светом пролетарского сознания освещено одно из значительнейших противоречий в истории русской буржуазии. В 90-х годах русская буржуазия чувствовала себя экономически наиболее могущественной. Она верила, что дни ее беспредельной политической власти близки. М. Горький вскрыл в значительной степени иллюзорность ее надежд, показал, что за внешним могуществом кроется глубокое внутреннее гниение, что положение буржуазии характеризуется не столько расцветом, сколько кризисом, который легко может перейти в катастрофу.

По глубокому пониманию основных социальных сил, по тонкому и четкому анализу их сущности, книга «Фома Гордеев» является крупнейшим фактом становления диалектико-материалистического метода литературы.

Для М. Горького, до того времени романтика по преимуществу, казалось бы, было естественно, когда он перешел от мотивов идеализации действенных, свободолюбивых бунтарей к изображению врага, дать этого врага в сатирическом плане.

Сатира часто является лишь обратной стороной романтики. Родство романтизма и сатиры в том, что оба они строят при помощи абстрактного, гиперболического, схематического, гротескного. Романтизм пользуется этими элементами в положительном плане для идеализации симпатичного художнику. Сатира — в отрицательном плане — для изобличения ненавистного. Горький-романтик таил в себе возможности перехода от романтичес-

кой идеализации к сатирическому гротескному изобличению. Достаточно вспомнить его рассказ «О чиже, который лгал, и о дятле, любителе истины».

Ему, романтику, должно было показаться чрезвычайно соблазнительным изображение Гордеевых в сатирическом плане, тем более, что сам-то купеческий материал был чрезвычайно благодарным для сатирического изображения.

Но те же причины, которые толкали М. Горького к отходу от романтизма, не дали ему увлечься сатирой, которая была бы здесь линией наименьшего сопротивления в литературном плане.

Сформировавшееся в нем пролетарское сознание диктовало ему необходимость глубинного, не схематизированного познания врага, во всей его сложности и во всей его противоречивости.

М. Горький дает сложный анализ основных социальных сил города. Купечество взято не изолированно. Оно дано в его мещанновениях и связях с мелкобуржуазной интеллигенцией и мещанской беднотой, с дворянством и чиновничеством, с растущим пролетариатом. Само купечество дано в своих наиболее типических прослойках, выражающих основные тенденции его исторического прошлого и настоящего и его социально-политических устремлений.

IV.

Фома Гордеев вырастает под влиянием отца, Игната Гордеева, и крестного, Якова Маякина. Игнат Гордеев — завершение прошлого класса, практика настоящего. Он для Фомы воплощение жизненной этики класса. Яков Маякин — мудрость класса, его философия истории, его идеолог и знаменосец, сознание его исторической миссии, вера в эту миссию, действенное устремление к ее исторической реализации. Он гордость класса и воплощенное сознание великой ответственности за историческую роль, которую класс призван сыграть. Игнат Гордеев готовит себе в Фоме преемника и продолжателя. Он его приучает к купеческому делу. Внушаемые сыну правила и принципы жизни больше напоминают приучение звереныша к навыкам хищника, чем человеческое воспитание. Игнат берет с собою мальчика Фому на пароход. «Мальчика тянет к команде парохода, славным ребятам, коричневым от солнца и ветра, веселе шутившим с ним» (М. Горький, т. III, ГИЗ, 1928, стр. 86). Но отец запрещает ему эту дружбу:

«Ты, не того, — не слушай их. Они тебе не компания, — ты около них поменьше вертись. Ты им хозяин, они твои слуги, так и знай. Захочем, мы с тобой их всех до одного на берег швырнем, — они дешево стоят и их везде, как собак нерезанных. Понял?» (86).

Игнат дает сыну наглядное доказательство верности своих слов. Он гонит с парохода старых рабочих за то, что они в присутствии мальчика сказали о нем: «Жаден, дьявол».

Маленькому Фоме жалко побитого, обливающегося кровью и слезами матроса. Отец наставляет мальчика: «Жалеть его не за что... рассуждать не его дело: рассуждать я могу, потому что я хозяин. Это не просто — хозяином-то быть» (89), и он учит сына премудрости быть хозяином.

«Жалеть людей надо... это ты хорошо делаешь. Только — нужно с разумом жалеть... Сначала посмотри на человека, узнай, какой в нем толк, какая от него может быть польза, и ежели видишь — сильный, способный к делу человек, — пожалей, помоги. А ежели который слабый, к делу не склонен, — плюнь на него, пройди мимо. Несчастненькие, это не люди, это вроде, как клопы, блохи и другая нечисть. От них один развал души» (90).

Он поясняет свое поучение сыну примером:

«Упали, скажем, две доски в грязь, — одна гнилая, а другая хорошая, здоровая доска. Что ты должен сделать? В гнилой доске — какой прок, ты оставь ее, пускай в грязи лежит, по ней пройти можно, чтобы ног не замарать, а здоровую подними и поставь на солнце, она на что-нибудь годится. Так-то, сынок, слушай меня, да помни, вот как люди-то растут... я, брат, сам эту науку проходил, нам, сынок, всем жизнь-то — не мать родная,—наша строгая хозяйка она» (90).

Буржуазные критики видели в бунтарях Горького ницшеанцев. Они наряжали Фому Гордеева в костюм ницшеанца. Но доподлинная философия Ницше, выраженная не по-ученому, а на русско-купеческий лад, содержится в этих поучениях сыну Игната Гордеева. Слабый — «один развал души», жизнь принадлежит сильному. Буржуазная интеллигенция, спасаясь от марксизма под сень идеализма, стремилась разукрасить свое ренегатство афоризмами из «Так говорил Заратустра». Эти интеллигенты жаловались, что их давит «узость и схематизм» марксистов, привольно дышать лишь на высотах ницшеанского сверхчеловека. М. Горький образом Игната Гордеева разоблачил истинную сущность их ницшеанства. Их путь к Ницше лежит через этику Игната Гордеева, потому что их социально-политическая практика сводится к оплеухам, раздаваемым Игнатом. Учение Ницше, по существу, представляло собою вершину философской маскировки буржуазного насилия кануна империализма и было лишь очень утонченной и завуалированной, в соответствии с требованиями эпохи конца буржуазной демократии, перефразировкой мудрости Гоббса, одного из основоположников буржуазной философии: «Homo homini lupus est» (Человек человеку волк).

Русский купец, в соответствии с общим историческим запозданием русского капитализма, перевел латинскую мудрость английского хищнического накопителя на свой образный, приволжский, купеческий язык: «Всем жизнь-то — не мать родная, — наша строгая хозяйка она».

И с быстротой, присущей молодым классам экономически опоздавших в своем развитии наций, русский купец миновал все промежуточные звенья буржуазного мышления, перемахнул через гуманизм и идеализм; от классиков буржуазного материализма и идеализма и от зачинателя буржуазного материализма перескочил к философу буржуазного эгоцентризма Фридриху Ницше и провозгласил «категорическим императивом» класса: «Слабого втаптывай в грязь и ступай по нем, а сильного запряги в упряжку и погоняй его».

В этом «поучении детям» Игната Гордеева — квинтэссенция всей философской мудрости буржуазной интеллигенции, все «глубины» ее философического бунта против «узости» материализма, за «ширь» всяких родов мистического идеализма и «этического» индивидуализма — за все тридцать с лишком лет с тех пор как эта интеллигенция провозгласила свой марш «от марксизма к идеализму».

Книга «Фома Гордеев» является синтетическим, типическим выражением сознания русской буржуазии, вскрытого в свете пролетарского художественного творчества. Этот синтетический, типический характер произведения М. Горького становится особенно ясным из образа Якова Маякина и подготовляется как образом Игната Гордеева, так и остальными купеческими образами.

V

Олицетворением зверино-купеческой мудрости «человек человеку волк» является Ананий Саввич Щуров. Образ этого купца представляет собой, в значительной степени, образец художественного показа пролетарским писателем классового врага.

Если Игнат Гордеев — практика сегодняшнего дня класса, то Щуров — концентрированное выражение прошлого и убежденный хранитель «устоев» прошлого. Вся жизнь Анания Саввича Щурова, который «был крупный торговец лесом, имел огромную лесопилку, строил баржи, гонял плоты», — собственнически-звериная:

> «Отец рассказывал Фоме, что Щуров в молодости, когда еще был бедным мужиком, приютил у себя в городе в бане каторжника, и каторжник работал для него фальшивые деньги. С той поры и начал Ананий богатеть. Однажды баня у него сгорела и в пепле ее нашли обугленный труп человека с расколотым черепом. Говорили на селе, что Щуров сам убил работника своего, убил и сжег». Фома «знал также о Щурове, что старик изжил двух жен, одна из них умерла в первую ночь после свадьбы в объятиях Анания. Затем он отбил жену у сына своего, а сын с горя запил и чуть не погиб в пьянстве, но во-время опомнился и ушел спасаться в скиты на Иргиз. А когда померла сноха-любовница, Щуров взял в дом себе

немую девочку нищую, по сей день живет с ней, и она родила ему мертвого ребенка» (166).

Жизнь Щурова — правда жизни купечества эпохи его хищнического накопления. Но Щуров — хранитель и идеолог этого «патриархального» прошлого.

Горький создает деталь, делающую особенно убедительным то, что этот омерзительно страшный старик и есть хранитель «патриархальных» устоев: Щуров живет не в крупном торговом городе, более подверженном влияниям нового. Он приезжает в город из своего «глухого села, лесного уезда». Он — купец из лесной глуши — больше скован прошлым и острее ощущает новое, взрывающее прошлое. Его образ «хранителя устоев» находит свое дополнение в его внешнем портрете.

Он вел дела с Игнатом, и Фома не раз видел этого высокого, прямого как сосна старика, с огромной белой бородой и длинными руками. Его большая и красивая фигура с открытым лицом и ясным взглядом вызывала у Фомы чувство уважения к Щурову, хотя он слышал от людей, что этот «лесовик» разбогател не от честного труда и нехорошо живет у себя дома (166).

Внешний портрет: мудреца и праведника. Такими идеологи национальной самобытности писали стариков, олицетворяющих красоту и избранность русской старины.

И если, глядя на эти портреты, выученики Аполлона Григорьева и Страхова умилялись, — «здесь Русью пахнет», то раскрытие М. Горьким этого портрета благообразного, патриархального старика «с открытым лицом и ясным взглядом» заставляет сказать: здесь купеческим зверьем воняет.

Щуров не низколобый преступник, не выродок класса, а его типическое олицетворение. Его аморальность и есть мораль класса. Может быть, он, жизнь которого отягчена тяжелыми преступлениями, потому и сохранил «открытое лицо и ясный взгляд», что поскольку его преступность лишь явление аморальности всего его коллектива, он весьма смутно ощущает эту преступность и не поднялся еще до той человеческой ступени, на которой становятся возможными муки совести. Щуров глубоко, искренно уверен, что отец Фомы, Инат Гордеев, был много грешнее его, и жалеет его, что тот «умер без покаяния... в одночасье». В возможности религиозного покаяния, в религиозной вере другая основа его патриархальности.

В изобличении религиозной лжи собственнических классов, единства их преступности, их звериной природы, с их культивированием религии — есть чему поучиться у М. Горького пролетарской литературе.

Как истый сын допромышленного торгового капитала, Щуров видит источник богатства и власти в деньгах: «Деньги? Это, парень, много! Ты разложи их перед собой и подумай, что они содержат в себе. Тогда поймешь, что все это — сила человеческая,

все это — ум людской... Тысяча людей в деньги твои жизнь вложили. Деньги пускают в дело... Около дела народ кормится, а ты надо всем тем народом хозяин» (170). Через деньги, — доказывает Щуров, — человек богу уподобляется. Бог создал человека, чтобы властвовать над ним. «А как человек создан по образу, сказано, и по подобию его, то человек власти хочет... а что кроме денег власть дает?» (171).

Новый промышленный капитал угрожает дальнейшему росту допромышленного, торгового капитала, делает в значительной степени невозможным прежние хищнические приемы накопления. Они отходят в прошлое. Щуров жалуется Фоме:

> «Скоро нам, старикам, крышка... да-а! Может, никто уже не поверит через пятьдесят этак лет, что на свете я жил... Ананий, Савин сын, по прозвищу Щуров... так-то! И что я, Ананий, окромя бога никого не боялся, и что был я в молодости мужик, а земли имел две с четью десятины, а под старость накопил одиннадцать тысяч десятин и все под лесом, да денег, может, два миллиона» (170).

Так накоплять «лесовику» из «глухого села лесного уезда» промышленный капитал больше не даст. Щуров — представитель наиболее отсталой группы допромышленного торгового капитала, той группы, которой, с одной стороны, наиболее трудно приспособиться к новым промышленным условиям, она слишком для этого некультурна, и у которой, с другой стороны, нет особых стимулов к такому приспособлению: слишком хороши были барыши в прежних условиях хозяйничанья. Он поэтому полон ненависти к побеждающему промышленному капитализму. Он ему противопоставляет «прекрасную» старину. Она гибнет от машины. Машина превращает человека в лентяя и готовит ему гибель.

Человек «и грешит от того, что скучно ему, делать нечего: машина за него делает все... труда ему нет, а без труда — гибель человека! Он обзавелся машинами и думает — хорошо! Ан, она, машина-то, — дьяволов капкан тебе! В труде для греха нет времени, а при машине свободно, от свободы погибнет человек, как червь, житель недр земных, гибнет на солнце...» (168).

Борьба против промышленной культуры за сохранение щуровских условий наживы и порабощения при посредстве денег облекается в форму бунта во имя человека.

Щуров протестует против нивелировки личности. Он за ее самобытность. Но это — «самобытность» еще не обезличенного банками и акциями торгового капитала, который борется против напирающего на него финансового и промышленного капитала. Его возглас: «от свободы человек погибнет» — по существу обозначает, что от свободы финансового и промышленного капитала погибает старый торговый капитал. Щуров и сводит вопрос о нивелировке личности к вопросу о потере купечеством своего старого лица:

«Э-эхе-хе! помирает купец! Сказывал мне один лесничий, — врет ли, нет ли, — что-де раньше все собаки волками были, и выродились в собак... так и вот наше звание, тоже скоро все собаками будем; науки изучим, модные шляпы на башки воткнем и все там, что надо, сделаем для того, чтобы свое обличие потерять, и ничем нас от других людей не отличишь... и купцов, и дворян, и мещан — всех под один колер подгоняют» (170).

Щуров выражает боль и скорбь одной социальной группы внутри данного класса, вынужденной уступить свое первенствующее место в классе другой социальной группе. Эгоистические грубо-собственнические социальные интересы тут обрастают убеждением в своей моральной правоте, несмотря на объективную аморальность всей социальной практики данной группы.

Щуров с большим внутренним негодованием говорит о власти машины и о подготовляемой ею гибели человека как раз потому, что она освободит человека от труда: «От свободы человек погибнет», — восклицает старик.

«И произнося раздельно и утвержденно слова свои, старик Ананий четырежды стукнул пальцем по столу. Лицо его сияло злым торжеством. Грудь высоко вздымалась, серебряные волосы бороды шевелились на ней. Фоме жутко стало слушать его речи, в них звучала непоколебимая вера, и сила веры этой смущала Фому. Он уже забыл все то, что знал о старике и во что еще недавно верил, как в правду» (168—169).

Тут М. Горький с изумительной глубиной и остротой показал, как взаимоотношения базиса и надстройки трансформируются в человеческой психике.

Щуров защищает интересы и идеи наиболее реакционной группы русской буржуазии. Он отстаивает ее наиболее звериные формы хозяйствования, наиболее бесчеловечные формы быта. Но он при этом проникнут глубокой верой в свою правоту и сила этой веры такова, что она способна внушить убеждение в своей доподлинной правдивости. Ею заражается на минуту Фома, воспитывающийся под влиянием более прогрессивных капиталистических тенденций, выразителем которых является Яков Маякин. Но М. Горький методами художника-диалектика снимает идеологические маски.

Фома просит у Щурова отсрочку платежа по векселям. Тот отказывает:

«В месяц можешь ты все дело спутать, а я от того убыток понесу, ты мне завтра все подай, а то векселя протестую... у меня это живо!».

Страх потерять деньги вызвал в старике всю его жестокую жадность. От всего его благолепия и благообразия следа не осталось:

«Фома смотрел на Щурова и удивлялся. Это был совсем не тот старик, что недавно еще говорил словами прозорливца речи о дьяволе... И лицо, и глаза у него тогда другие были, — а теперь он смотрел жестко, безжалостно, и на щеках около ноздрей жадко вздрагивали какие-то жилки» (171).

Этот второй портрет уничтожил и разоблачил иллюзорность первого портрета, показал, что благообразие — внешнее, сущность Щурова — в зверино-жестоком. Сама его способность негодовать во имя какой-то своей правды, как и сама эта правда, продиктованы его зверино-жестокой сущностью, его собственнической хищностью.

Критики, пытающиеся «углубить» марксистское искусствознание эстетикой К. С. Станиславского, пожалуй, скажут, что образ Щурова и сделан по правилу: «Ищи в злом, где он добрый».

Но метод М. Горького, в данном случае, так же мало общего имеет с методом К. С. Станиславского, как эстетика К. С. Станиславского с диалектико-материалистической эстетикой.

Принцип К. С. Станиславского в плане техническом имеет свою отправную точку воздействия на зрителя, «доходчивость», а в плане философском он базируется на гуманистически окрашенном, индивидуалистическом психологизме. Белизна оклеенной белыми обоями комнаты становится особенно ощутительной, если подчеркнуть эту белизну синей лентой. Бессердечие злого становится для зрителя особенно убедительным, если показать его в ситуации, где доброе в нем пробуждается.

Это все соображения воздействия на зрителя, правила из учета психологии зрителя. Но все это еще не относится к принципам раскрытия сущности изображаемого.

Однако метод К. С. Станиславского есть не только метод воздействия на зрителя. Он включает в себе и принцип художественного познания действительности. Но это познание индивидуалистическое, идеалистическое. Этот принцип исходит из отрицания как присущего дворянскому классицизму построения героя на единой страсти, так и свойственного буржуазному сентиментализму деления людей на добрых и злых, на праведников и преступников.

В противовес классицизму и сентиментализму К. С. Станиславский утверждает художественные нормы, которые были присущи буржуазному психологическому реализму, и которые содержат отказ от дидактизма в показе образа. В основу творчества кладется признание того, что человеку, по самой своей природе свойственны разнообразные противоречивые эмоции и переживания. Правда жизни требует поэтому показа личности в ее разнообразных состояниях. За этой апелляцией к правде действительности всегда стояло гуманистическое оправдание собственнического человека: «все мы люди, все человеки» — и признание суверенности личности, которая, мол, является первоисточником

собственных переживаний и состояний и которая поэтому из-за своего богатого внутреннего многообразия не может быть дана и понята в каком-то одном, определенном плане.

Нечего говорить о том, что метод Горького исходит не из требований «доходчивости». Творчество Горького всегда насыщено большим идейным содержанием, выраженным с большой художественностью, полнотой, и уже через эту свою ярко выраженную идейную содержательность становится исключительно «доходчивым»: Горьким всегда зачитывались не только его классовые друзья, но и его классовые враги. И те, и другие остро реагировали на его творчество, которое всегда было действенным фактором классовой борьбы.

М. Горький не исходил из охарактеризованных выше предпосылок психологизма и индивидуализма буржуазных реалистов. Образ купца Щурова, как и многие другие художественные образы М. Горького-реалиста, базируются на глубоком понимании той социально-классовой действительности, которая породила их психологическую противоречивость.

Собственническая жадность хищнического класса делает основными для него те черты, которые проявляются, когда дело касается барышей и убытков. Социальная безнаказанность его преступлений и нравственная толстокожесть, которая является органическим свойством всего его классового бытия, всего социального режима, формировавшего этого купца, делает возможным, чтоб он сохранил внешнее благообразие и определенную физическую красоту, пока черты его лица не искажаются судорогами жадности и собственнических страстей. Мало того, само это физическое благообразие может быть использовано для маскировки жаднического нутра.

Этим социальным пониманием природы Щурова диктуется необходимость его несхематического изображения.

М. Горький дает целый комплекс состояний Щурова и восприятий Щурова молодым Фомой. Красивый старик с огромной белой бородой, с открытым лицом и ясным взглядом, вызывающий у Фомы чувство уважения, которое рвется всем тем, что Фоме известно о зверино-мерзостной жизни старика.

Мудрое благообразие, которое идет от высокого лба и голубых спокойных глаз, превращается в хитрое, звериное, хищническое через острые уши, острые зубы и длинный, тонкий нос, загнутый книзу, что вызывает представление о хищной птице. Психологическая сущность Щурова дана через физиологические черты, но они лишь дополняют социальные свойства, которые материализуются тут же, через купеческий костюм.

Но эта биологическая характеристика находит свое завершение в последней зарисовке Щурова, в момент, когда он требует у Фомы уплаты по векселям, и где выступает его собственническо-звериная натура, которая делает закономерными его физически

отвратные черты и которая лишает его правды и его убежденности в своей правде, — каких бы то ни было моральных качеств: ибо сама эта правда и его убежденность встает, как социально-преступное и классово-звериное.

Этот созданный на заре пролетарской литературы М. Горьким портрет борющегося против торжества промышленного капитала представителя старого, допромышленного, торгового капитала — поныне представляет для пролетарской литературы образец показа классового врага, образец глубокого, художественного анализа социально-классовой природы человека и понимание психологической сущности образа, выведения этого образа из его социально-классовой природы в соответствии с конкретными историческими условиями борьбы данной социальной группы.

VI

Игнат Гордеев внушает сыну нормы жизненного поведения, диктуемые принципом: «нам всем жизнь-то — не мать родная, наша строгая хозяйка она».

Ананий Щуров преступность собственнической жизни превращает в двигатель человеческого ума: «Человек, который много согрешил, всегда умен... грех учит». — Тоже своего рода «формула прогресса», только купечески-звериная.

Яков Маякин этику Игната Гордеева и «мудрость греха» Анания Щурова возводит в философию истории, в вечные законы природы и человека. Он преподает Фоме «самую настоящую, верную науку философии» (147).

Основное правило жизни: «Подходя к человеку, держи в левой руке мед, а в правой нож» (151).

Фоме это правило не по душе: «Не очень хорошо это».

«Хорошо — дальше будет, — невозмутимо продолжает Маякин, — когда верх возьмешь, тогда и хорошо. Жизнь, брат Фома, очень просто поставлена: или всех грызи, иль лежи в грязи» (151).

Чтобы выжить и победить в этой, так «очень просто поставленной жизни», люди выработали себе защитные маски:

> «У каждого человеческого дела два лица, Фома. Одно на виду у всех — это фальшивое, другое спрятано — оно-то и есть настоящее. Его и нужно уметь найти, дабы понять смысл дела» (148).

Идеолог наиболее жадной и трусливой группы, поздно пришедшей на сцену и потому так остервенело хватавшей свои куски со стола капиталистической жратвы, Маякин наиболее звериным образом утверждает философию собственнической хищности. Жизнь — «война всех против всех». «Человек — человеку зверь». Маякин едва ли подозревает, что его российско-купеческие каламбуры: «Иль всех грызи, иль лежи в грязи» — являются лишь по-

вторением сказанного за триста с лишком лет до него английским буржуазным мыслителем Гоббсом. Он дополняет философию Гоббса политикой Макиавелли, который до него уже разработал эту систему двуликой жизни.

На Западе приход буржуазии обозначал собой революционное обновление мира, и ее идеологи создали ценности, ставшие новым этапом человеческого знания. Российская буржуазия была последышем. Она с самого начала стала гирями на ногах русских революционеров. Она не создала философских или политических ценностей Бэкона, Гоббса или Макиавелли. Но она в быту создала купечески-беспощадных Маякиных, познанных и разоблаченных в дни первых больших боев пролетариата с царской властью и буржуазией одним из первых великих пролетарских писателей — М. Горьким.

Русская буржуазная либеральная литература изображала прошлое русского купечества Щуровыми, в образах «темного царства», и противопоставляла им культурных, просвещенных буржуа. Горький вскрыл единую сущность Щуровых и Маякиных.

Мораль Маякина и его философия—лишь углубление и продолжение морали и философии Щуровых, в их применении к новому историческому этапу. Но именно потому, что это философия и мораль буржуазии на новом ее этапе, ее выразитель, Яков Маякин, так ненавистен Щурову.

Щуров ненавидит Якова Маякина. Он презрительно зовет его Яшка, считает его «окаянным фармазоном» и самым грешным человеком среди купцов.

Щуровы хранят прошлое и сопротивляются новому, оно их лишает их первенствующей роли. Маякин, на основе прошлого, на основе пройденного этапа класса, зовет к новому, более высокому этапу. Маякин хранит традиции прошлого. Он вершина всей прошлой культуры, но он на ее основе стремится построить дальнейшую жизнь класса. Он полон глубокого сознания значительности своего класса, он убежден в его исключительной исторической роли и стремится воспитать в классе это свое самосознание.

Игнат Гордеев, а после Фома, увлекаются «барыней». Маякина это возмущает не столько потому, что они тратят большие деньги на нее, сколько потому, что они, именитые купцы, ставят эту барыню выше себя. Он цинически издевается над обоготворением Фомой этой барыни: «Всякий скот пил из крынки, остались подонки, а дурак из грязного горшка сделал божка» (156).

Он их преклонению перед дворянством, перед интеллигенцией противопоставляет свое независимое, купеческое самосознание, свою родовую гордость. «Он очень любил ставить на вид древность своей породы, говоря сиплым голосом: «Мы, Маякины, еще при матушке Екатерине купцами были, — стало быть, я человек чистой крови» (77).

Раньше дворяне кичились своей чистой кровью, тем, что они Рюриковичи. Сейчас, глубоко верующий в историческую миссию своего класса, Маякин гордится своей купеческой «чистой кровью». Его родовитость — во всем его бытовом укладе, в котором чувствуются уже созданные поколениями купеческие традиции и своеобразная культура:

«Маякин жил в огромном двухэтажном доме с большим палисадником, в котором пышно разрослись могучие, старые липы. Густые ветви частым, темным кружевом закрывали окна, и солнце сквозь эту завесу с трудом, раздробленными лучами, проникало в маленькие комнаты, тесно заставленные разнообразной мебелью и большими сундуками, отчего в комнатах всегда царил строгий полумрак. Семья была благочестива, — запах воска, ладана и лампадного масла наполнял дом, покаянные вздохи, молитвенные слова носились в воздухе. Обрядности исполнялись неуклонно, с наслаждением, в них влагалась вся свободная сила обитателей дома» (76).

Гордость родом своим является для Маякина лишь выражением его гордости родовитостью класса и сознанием общих интересов класса: «Мы — купцы, торговые люди — веками Россию на своих плечах несли и теперь несем».

В своей речи на пароходе он отстаивает значительность класса, его первозначимость в судьбах страны, его роль, как строителя государства. Он перечисляет созданные купечеством богатства и совершенные ими для государства дела. Он с гордостью строителя жизни бросает своим врагам, всем, кто дерзает недооценивать значение его класса:

«Какой лучший город на Волге? — В котором купца больше... Чьи лучшие дома в городе? — Купеческие! Кто больше всех о бедном печется? — Купец! По грошику-копеечке собирает, сотни тысяч жертвует. Кто храмы воздвиг? — Мы! Кто государству больше всех денег дает? — Купцы!.. Господа! Только нам дело дорого ради самого дела, ради любви нашей к устройству жизни, только мы и любим порядок и жизнь».

Он с великой убежденностью заявляет купцам, что видит в них «первых людей жизни, самых трудящихся и любящих труды свои, людей, которые все сделали и могут все сделать — во славу матери России» (279-280).

Во имя исключительных заслуг класса Маякин требует особых прав для класса. Если не всю государственную власть, то решающее участие во власти. Он взывает к Петру I, в котором он видит первоисточник купеческой силы и власти, силы и власти буржуазии:

«Петр Великий был царь божеского ума — он нам цену знал, как он нас поддерживал? Книжки печатал нарочно для нашего

обучения делу... Он дал нам ход... А теперь мы на своих ногах стоим. Ходу нам дайте!..».

Его класс — созидатель жизни, он — сила, в его руках богатства, которые делают его хозяином жизни. Маякин требует достойного уважения и почтения к своему классу. Он возмущен комедийным шаржированием русского купца в русском театре.

«Скажите на милость, зачем это там взяли такую моду, чтобы купца диким дураком представлять? Это очень смешно, но непонятно, потому — неправда. Какой я дурак, ежели в думе я — хозяин, в торговле — хозяин, да и театришко-то мой?»

Тут целая культурная программа идеолога буржуазии и признание необходимости реалистического художественного утверждения значительности класса. И искусство должно быть средством для этой цели.

Яков Маякин сознает, что придет буржуазия к власти на основе промышленного развития России в результате того, что она разовьет и овладеет промышленностью. Тут источник ненависти к нему Щурова. Щуров выражал тенденции допромышленного русского капитализма, тенденции той группы старого, торгового купечества, которая должна была уступить руководящую роль промышленному капиталу. Маякин на основе накоплений предыдущей эпохи ведет класс на новый, более высокий этап, связанный с торжеством промышленности.

Щуров считает, что машины — зло, губят жизнь. Маякин восторгается машинной культурой и глубоко верит в то, что она сделает жизнь прекрасной:

«Все украшается. Здания какие пошли, орудия разные торговые... Пароходищи. Ума во все бездна вложено. Смотришь — думаешь: ай-да люди, молодцы!» (227).

Но его вера в грядущую жизнь есть вера в господство своего класса, в упрочение его могущества при помощи машины над всеми теми, кого его класс при помощи машины поработит. Фома рассказывает ему про отрицательное отношение Щурова к машине, выражает сочувствие его мыслям о нивелировке личности. Маякин знает, что буржуазное нивелирование личности есть одно из средств классового господства. Он защищает эту нивелировку личности во имя интересов государства:

«Когда государство внушает всем людям одно мнение, заставляет всех людей одинаково мыслить, это прекрасно, это умно. Потому — что такое человек в государстве? Не больше, как простой кирпич, а все кирпичи должны быть одной меры, — понял? Людей, которые все одинаковой высоты и веса, как я хочу, так и положу...».

Маякину ясно, что не легко довести людей до состояния кирпичей. Он поэтому и приветствует торжество машины. Машина в руках буржуазии поможет буржуазии справиться с человеком:

«Он бы, старый пень, — издевается Маякин над Щуровым, — подумал — какая она, машина-то? Железная, стало быть ее не жалко, завел, она и кует тебе рубли... А человек — он беспокойный и жалкий. Воет, ноет, плачет, просит... пьян напивается... в нем лишнего ах, как много» (174).

Маякин приветствует машину не потому, что она освободит человека, а потому, что она утвердит, увеличит, упрочит господство буржуазии, поможет ей справиться с беспокойным человеком, что обозначает раньше всего — с рабочим, который все меньше и меньше охоты проявляет ковать рубли для Маякиных.

В характере и мотивах стремления Якова Маякина к власти, в его способе защиты индустриальной культуры сказывается ограниченно хищнический характер русской буржуазии, никогда не игравшей роли руководителя в борьбе масс против старого режима или, как говорили на Западе, против «старого порядка», а, наоборот, стремившейся всегда к возможно большему сращению со старым режимом для совместной эксплоатации народных масс.

Идеи французской буржуазии тоже объективно выражали стремление класса заменить господство земельной аристократии господством денежной аристократии. Но субъективно идеологи буржуазии до прихода буржуазии к власти верили, что они борются за социальное освобождение всего народа, верили в науку, потому что машины, которые наука поможет создать, станут средством обогащения всего народа.

Пролетарский писатель М. Горький образом Маякина разоблачил этот, не только объективно, но и глубоко эгоистически-хищнический, глубоко человеконенавистнический характер русской буржуазии и ее идеологов.

Науки, или, как Маякин говорит языком книги Петровской эпохи — «изобретатели вещей», хороши потому, что создаваемые ими машины помогают буржуазии справиться с беспокойным человеком, иначе говоря, с протестующим и непримиряющимся с положением кирпича для буржуазной кладки рабочим.

К власти Маякин стремится не во имя торжества народовластия, а потому, что основное правило жизни его класса: «Всех грызи».

М. Горький показывает, как цинизм целей буржуазии влечет за собой цинизм средств их осуществления.

Яков Маякин прекрасно сознает роль моральной маскировки в борьбе классов, и он, чья «наука-философия» зиждется на утверждении, что социальное зло — неизбежный результат самой природы человека, стремится возложить ответственность за существующее зло исключительно на дворянство и самодержавие.

Фома не примиряется с моралью Маякина. Он потрясен этой картиной ужасов жизни. Маякин старается его убедить, что

добро жизни — от буржуазии, зло — от помещиков и чиновников:

«Жизнь устраивали не мы — купцы, и в устройстве ее и до сего дня голоса не имеем, рук приложить к ней не можем. Жизнь устроили другие, они и развели в ней паршь всякую, лентяев этих, несчастненьких».

Буржуазия одно добро творит, а за все зло ответственность несет старый порядок:

«Кто больше всех в пользу бедных жертвует, на все эти дома, приюты, богадельни? — Жертвуют богатые люди, купечество наше... А кто жизнью командует и устраивает ее? — Дворяне, чиновники и всякие другие не наши люди... От них и законы, и газеты, и науки, — все от них» (149).

Но раньше это имело свое оправдание: помещики владели землей и были самыми богатыми людьми в стране. Теперь власть помещиков больше не оправдана, ибо «кто по нынешним дням самые сильные люди? — Купец в государстве первая сила, потому что с ним миллионы».

Маякин требует поэтому, чтобы и политическая власть перешла к буржуазии, она экономически первая сила в государстве, она и политически должна ею стать.

Он учитывает, что экономический кризис дворянства, помноженный на созданное самодержавно-дворянским режимом социальное зло, приведет к глубокому кризису власти. Этим кризисом буржуазия и должна воспользоваться, чтобы забрать власть в свои руки. У Маякина для этого есть и своя политическая стратегия: отказом от сотрудничества с самодержавием углубить его кризис и довести его таким образом до необходимости капитуляции:

«Рассуди же ты, пожалуйста, — учит Маякин Фому: — Зачем нам на чужое рубище заплаты нашивать, ежели не мы его изодрали? Зачем нам дом чинить, ежели не мы в нем жили и не наш он есть? Не умнее ли это будет, ежели мы станем к сторонке и будем до поры до времени стоять да смотреть, как всякая гниль плодится и чужого нам человека душит? Ему с ней не сладить, — средств у него нет. Он к нам и обратится, скажет: пожалуйте, господа, помогите. А мы ему: позвольте нам простору для работы. Включите нас в строители оной самой жизни. И как только он нас включит, тогда-то мы и должны будем единым махом очистить жизнь от всякой скверны и разных лишков. Тогда государь император воочию узрит светлыми очами, кто есть его верные слуги, и сколько они без действия рук ума в себя накопили...» (149).

Тут развернутая политическая программа октябристской русской буржуазии: прижать дворянство, сохранить самодержавие и, примерно на основе третье-июньского режима, быть привлеченной к власти и участвовать в правительстве, где наряду со Столы-

пиным заседали бы Гучковы. Включенные в «строители жизни», Гучковы «единым махом очистят жизнь от всякой скверны».

Яков Маякин глубоко уверен, что этот день для его класса наступит, его «программа максимум» будет осуществлена. Торжеству класса мешают блудные сыновья: радикальствующие, поддающиеся разлагающему влиянию социалистов буржуа, вроде его сына Тараса, или бесхребетные и безвольные правдоискатели, лишенные сознания исторической значимости своего класса, вроде Фомы. Они предатели в собственных рядах и с ними надо поступить, как с предателями.

От сына он отрекается, а Фому он заточает в сумасшедший дом.

С этим врагом в собственных рядах ему справиться легко: правдоискатели типа Фомы—единицы. Они безвольны и бесхребетны и их сломать не трудно. А блудные сыновья буржуазии быстро возвращаются в отчий дом.

Сложнее борьба с социалистами, с революционерами. Они классовый враг и к ним Маякин проникнут глубокой ненавистью и с ними он готов к беспощадной борьбе, к борьбе до окончательного истребления.

Он видит, что его правда отрицается их правдой, его мораль — их моралью, и сама его жизнь отрицается всей их жизнью. Он с нетерпимостью сектанта ненавидит их правду и их жизнь. Его ненависть тем больше, что он бессилен сопротивляться их моральному влиянию на его собственного сына и собственную дочь.

Идеолог капиталистической собственности и собственнической власти над другим, он видит в стремлении буржуа к возможно большему угнетению других, к возможно большему возвышению над другими вечный закон жизни. Он со святошеством и хитростью иезуита перетолковывает и вкладывает свой порабощительный смысл в текст Иова.

Здесь сказывается неспособность эксплоататора понять, что доподлинный смысл человеческих устремлений вверх состоит как раз в обратном — в уничтожении всякого рода страданий.

Когда его тоскующая в купечески-бессмысленной жизни одинокая дочь ему говорит:

«— Надо, чтобы все были счастливы, все люди равны. Свобода нужна всем, так же, как воздух, и во всем равенство».

Маякин «со спокойным презрением» отвечает ей:

«— Как могут быть все счастливы и равны, если каждый хочет лучше другого быть? И никогда человек человеку не уступит — дураки только это думают... у каждого душа своя... только тех, кто души своей не любит, можно обтесать под одну мерку. Эх, ты! начиталась, нажралась дряни» (225).

Маякин издевался над жалобами Щурова, что капитализм нивелирует личность. Маякин хвалил собственническое государство за то, что оно обтачивает людей как кирпичи — «все одинаковой высоты и веса, как я хочу, так и положу». Но, споря против социалистов, он утверждает, что «только тех, кто души своей не любит, можно обтесать под одну мерку».

Тут вопиющее противоречие, и это противоречие не подсовывает Маякину Горький, наоборот, М. Горький вскрывает это, вполне закономерное для буржуазного сознания, противоречие. Это формально логическое противоречие снимается противоречиями классовой борьбы.

Для своего господства буржуазия нуждается в обезличенных рабах и в машинизированных двуногих аппаратах. Живые, мыслящие, сознательные рабочие, — «беспокойные люди», готовые к борьбе, — смерть для капитализма. И Маякин хвалит государственную машину, превращающую людей в бессловесные кирпичи.

Буржуа не только допускает, но и нуждается в кирпиче — подобном равенстве людей, но буржуа против социального равенства, ибо он знает, что торжество социального равенства — гибель его класса.

Столь же закономерно для собственнического буржуазного мышления суждение Маякина, что «бескорыстным человек не может быть, за чужое он не станет биться, нужно, чтоб человек за себя встать умел, за свое кровное, тогда он добьется».

Иной цинический буржуа, более просвещенный, чем Яков Маякин, знающий не только книгу «Полидора Вергилия Урбинского», но и побывавший в молодости в марксистах, тут прибавит: «Да ведь это материалистическая философия».

Но это есть лишь типическая подмена в прошлом, очень характерная для буржуазии, а сейчас для буржуазии и социал-фашистов, — «исторического материализма историческим цинизмом», — как любил говорить Плеханов.

Совершенно верно, что добьется лишь тот, кто бьется за свое кровное.

Для буржуа, вся социальная деятельность которого есть производное двух линий — угнетения другого класса и конкуренции, стремления разорить всех своих конкурентов в рамках своего же класса, эта мысль имеет лишь цинически-эгоистический характер. Он прав, когда о человеке своего класса говорит: «бескорыстным человек не может быть». Но для пролетария добиться своего можно, лишь добившись для всего своего класса, и поэтому его классовый эгоизм предполагает личную жертвенность, личное бескорыстие, чего, конечно, Маякину, при всем его уме, не дано понять.

(Окончание следует).

Ф. Х. Власов

АНАЛИЗ ДРАМАТУРГИИ А. ЧЕХОВА[1].

I

«Леший» и «Дядя Ваня» — два варианта одной и той же темы, углубляющих одну и ту же стилевую тенденцию. Основной признак ее, это атмосфера пассивных рассуждений и переживаний. Да и сами эти рассуждения не выходят за пределы переживаемого. Герой Чехова рассуждает, но его рассуждения не родят умозаключения и осмысления. Он, естественно, и не действует. Наличие этой стилевой тенденции, сказавшейся на протяжении всего развития драматической линии Чехова, можно усмотреть в каждом его драматическом произведении. Пьесы «Леший» и «Дядя Ваня» выражают одну и ту же идею, но идея эта, материализованная в два различных отрезка времени, характеризующихся неодинаковой практикой общественного бытия класса, приобретает особый характер в своем содержании. Основная идея пьесы выражает состояние общественной неопределенности, растерянности, связанной с падением дворянства. Выросший, как драматург, Чехов этого периода избавился от метода упрощенного противопоставления образов. В первом случае, героем, выражавшим сущность пьесы, является Леший, во втором дядя Ваня.

Леший — доктор Хрущев, выполняя профессиональные обязанности, спасает одновременно леса от хищников-лесорубов. Проходя мимо посаженного им деревца, он радуется тому, что одной жизнью на земле стало больше. Будущий дядя Ваня — Жорж Войницкий—слепо убил свою молодость на службе бездарности—профессору Серебрякову. Когда он увидел, что профессор ничтожество, стал метать против него громы. Выходом из положения он считал устройство личного счастья, но, потерпев неудачу, кончает с собой. Более других четок образ профессора Серебрякова. Он сын простого дьячка, посвятил себя науке, жил впроголодь, часто не замечая окружающего мира. Серебряков у женщин пользовался успехом и даже на старости лет имеет красавицу-жену. Дело, однако, не в центральном образе, как думали переверзевцы, а в том, насколько остро выражена в образе основная идея пьесы.

[1] Глава из подготовляемой работы.

Леший свое призвание находит в насаждении леса. Почему это так, послушаем его: «Рубить леса из нужды можно, но пора перестать истреблять их. Все русские леса трещат от топоров, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи и все от того, что у ленивого человека не хватает смысла нагнуться и поднять с земли топливо. Надо быть безрассудным варваром (показывает на деревья), чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, чего мы не можем создать. Человеку даны разум и творческая сила, чтобы приумножить то, что ему дано, до сих пор он не творил, а только разрушал».

Заметим, что Хрущев выражается неопределенно: «ленивый человек», «варвар» и т. д. Сознавая, что к его восторженным репликам относятся иронически, он замечает: «Вы глядите на меня с иронией, и все, что я говорю, вам кажется старым и несерьезным, а когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный вот этими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти и что если через тысячу лет (очень нескоро) человек будет счастлив, то в этом буду немножко виноват и я».

Этот монолог некоторым исследователям Чехова позволил предположить, что Хрущев противопоставлен Чеховым окружающему как свидетельство того, что выход из исторического тупика найден. На самом деле не так. «Русские леса трещат», — это верно; «пейзажи» гибнут, это тоже верно. Все это делается, по мнению Хрущева, от того, что «у ленивого человека не хватает смысла нагнуться и поднять с земли топливо». Кто же этот человек? «Человек» у Хрущева звучит неопределенно. Кто он?.. Мужик или барин? Конечно, не барин. Русский барин о топливе не помышлял. Если уж о нем думал кто, так это мужик. Мы находим глухое указание на это в речах самого Хрущева. Он наслаждается шумом спасенных им «крестьянских» лесов. Значит, рубят леса крестьяне, «пейзажи» рубят тоже они, «ленивы» тоже они и т. д. Нужно спасать леса...

Насколько несостоятельны рассуждения Хрущева, можно видеть уже по одному тому, что они оторваны от интересов современного ему крестьянства. На самом деле, видеть, кто уничтожает пейзажи, и не думать о том — почему, значит ничего не понимать. Гонимый нуждою, крестьянин 80-х годов, конечно, уничтожал леса, конечно, истреблял ненужную ему красоту. Для чего она ему, если семья сидит в холодной избе, — в таком случае дрова насущнее эстетики Хрущева. Если это так, то Хрущев говорит о непримиримых началах. Предполагать, что Хрущев ленивым человеком называет капиталистов, уничтожающих леса, нет никакого основания.

Чтобы понять, почему Хрущев ограничивает свои идеалы по-

садкой лесов, улучшением климата и не замечает непримиримости своего идеала с насущными потребностями крестьян, для этого нужно искать основания в классовой среде, создавшей этот образ. Доктор Хрущев в известной степени повторяет своего предшественника — Львова. Доктор Львов все любил говорить в глаза. Хрущев последователен не менее. Когда в доме Войницкой развертывается скандал, влекущий за собою смерть Войницкого, Хрущев как сумасшедший влетает в дом и заявляет с видом, не терпящим возражений: «Александр Владимирович, я слышал, что третьего дня вы продали Кузнецову свой лес на сруб...», — жене Серебрякова, безупречной женщине, предложившей ему дружбу, — презрительно отвечает: «отойдите от меня... Я презираю вашу дружбу!» Мыслит Хрущев тоже не лучше Львова. Спросите его: что будет после того, когда леса будут стоять нетронутыми? Останутся ли крестьяне довольными созерцанием пейзажей? — вряд ли он ответит. Несостоятельности своей теории Хрущев не замечал по причинам, коренящимся в среде, которая ограничивала возможности интеллектуального прогресса предыдущих героев.

Эта же классовая среда создавала и таких героев, как Жорж,— будущий дядя Ваня. «Сейчас пройдет дождь, — говорит Войницкий, — и все в природе освежится, легко вздохнет. Одного только меня не освежит гроза. Днем и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, настоящее ужасно». В чем заключается прошлое Войницкого, можно заключить из его рассуждений. «До прошлого года он старался отуманивать свои глаза всякими отвлеченностями и схоластикой», думая, что поступает хорошо, а потом ищет выход в личном счастье. Объектом — избирает жену Серебрякова.

На этом уступе Войницкий оборвался.

Единство многообразия общественного бытия мещанской интеллигенции, однако, не исчерпывалось образом Хрущева и Войницкого. Чехов дает образ человека, который занимает середину между Хрущевым и Войницким. Люди, подобные Серебрякову, твердили: «Нужно дело делать», — хотя совершенно не интересовались тем, кому нужно это бесполезное дело. В годы учебы Серебряков «жил в дешевом, грязном номере, работал и день и ночь как вол, голодал и томился, что живет на чужой счет... А получив кафедру, всю жизнь служил науке». Однако ни до, ни после учебы профессор Серебряков не думал о том, кому он служит своей наукой.

Войницкий не нашел путей к жизни. Хрущев, увлекаясь поэтическими идеалами, не понимал их непримиримости с жизнью крестьянства. Серебряков не ведал, кому нужна его наука. Все эти люди страдают одной общей болезнью, болезнью неумения поставить свои идеалы на службу жизни. Оттого и идеалы их

ограниченные. Классовая практика определенного этапа, определившая собою мировоззрение мещанской интеллигенции, была так же уродлива, как идеалы героев Чехова. Для характеристики классовой политики следует помнить заметно проводимое в «Иванове» стремление к малым делам.

Женские образы «Лешего» со стремлениями к устройству личного счастья не выходят за установленные пределы. Елена Андреевна увлекалась профессором, ей казалось, что это была настоящая любовь. Но прошло несколько времени, и она поняла, что «любовь была не настоящая, искусственная», которая очень скоро прошла. На вопрос Сони: «хотела ли бы она иметь молодого мужа?», — отвечает: «конечно, хотела бы». Однако, несмотря на то, что равнодушие к профессору переходит в брезгливость, она говорит о необходимости покорности. «Вы, — говорит она, — безрассудно губите человека и скоро по вашей милости на земле не останется ни верности, ни честности, ни способности жертвовать собой». Не любить старого мужа, но принести себя в жертву, презирать, но сохранить верность, — такова логика ее поступков. Для решительного шага у нее не хватает силы. Когда не стало возможности жить в доме, она бежит, но жить без профессора может только в течение двух недель.

Не удовлетворенный первым вариантом «Лешего», Чехов не бросает мысли о работе над ним. Тенденции, выраженные в «Лешем», в связи с изменениями, произошедшими в общественном бытии ко времени выхода «Дяди Вани», привели интеллигенцию мелкой буржуазии в связи с падением дворянства в тупик. Этот тупик и нашел отражение в «Дяде Ване». В распоряжении Чехова к этому времени находилось значительно больше материала, чем в период создания «Лешего». Тупик этот очень ярко сказался в «Дяде Ване». «Дядя Ваня» по сравнению с Жоржем Войницким опускается на ступень ниже. Необходимость жить и ждать смерти принимается им с унылой покорностью. «Дитя мое, — говорит он Соне, — как мне тяжело, — о, если бы ты знала, как мне тяжело!» Почему тяжело дяде Ване? Какое он совершил преступление? Самое тяжелое преступление, которое мы знаем за ним, — это бесцельно прожитая жизнь. Очевидно, это и есть главная причина, что дяде Ване тяжело жить. С доктором Хрущевым, выступающем в «Дяде Ване» в образе Астрова, время тоже сыграло шутку. У него выросли «длинные усы». «Ишь, громадные усы выросли... глупые усы. Я стал чудаком, нянька». Но не только внешне изменился Хрущев, изменение коснулось оценки самого себя. В «Лешем» он надеялся быть героем... «Пусть, — говорит он, — я не герой, но я сделаюсь им. Я отращу себе крылья орла, и не испугают меня ни это зарево, ни сам чорт. Пусть горят леса, я посею новые. Пусть меня не любят, я полюблю другую...» В «Дяде Ване» он пьет водку и откровенно волочится за Еленой Андреевной. От эстетической увлеченности,

которая очень заметна в «Лешем», в «Дяде Ване» — мало остается. В «Лешем» Елена Андреевна покидает своего мужа, в «Дяде Ване» на этот шаг она уже не способна.

Но не только этими изменениями ограничивается дело. Изменение заметно в более совершенном воплощении автором идей общественного тупика, в подборе образов, выражающих идею этого тупика.

II

Отражение этого тупика находим мы также и в «Чайке». Высокая фиксация неуловимых сторон настроения, соединенная с не менее высокой культурой символической трактовки, с умелым вводом моментов звукового наполнения, создает редкую обаятельность «Чайке». О том, насколько зрителю, современнику «Чехова», был далек и непонятен мир, отраженный в «Чайке», — можно судить по скандальному ее провалу.

В соответствии с материализованной в образах идеей повседневного прозябания, в «Чайке» развертывается ряд личных драм, несомненно имеющих общественное значение, — Нины и Треплева, Маши и Медведенко, Тригорина и Аркадиной. Все эти образы в совокупности являются средством выражения указанной идеи, но так расщепленной в своем осуществлении, что каждый образ в отдельности является показателем классовой действенности, обусловившей эту идею. Какова действенность идеи, материализованной в художественных образах, убедимся при анализе.

Писатель Тригорин болен той неизлечимой болезнью, которою в большей или меньшей мере болеют признанные художники. Ему свойственно чувство писательской одержимости.

Но о чем пишет Тригорин? Откуда он берет сравнения? Частично об этом мы узнаем от него: «Вижу, вот облако похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом, — скорей мотай на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера». Себя как писателя Тригорин не любит. Объясняет это следующим образом: «Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу... Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, — я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. и проч., и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опо-

здавший на поезд; и в конце концов чувствую, что я умею писать только пейзажи, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей». До сей поры ни от кого из героев мы не слыхали о том, что не только пейзажисты, но и простые смертные граждане должны говорить о народе.

Здесь как будто впервые после целой плеяды уставших и разочарованных людей звучит мотив о чувстве просыпающегося долга перед народом. Но и только. Дальше постановки вопроса о чувстве долга Тригорин не идет. Он слишком любит деревья, небо, слишком чувствует природу. Она у него разложена на цвета, на тона, на звуки, запахи. Она своим величием занимает Тригорина. И он настолько поглощен процессом передачи впечатлений, получаемых от нее, что чувствует, как уходят наука и жизнь, а он отстает и «мечется как лисица, затравленная псами». Этим, однако, дело не исчерпывается. Тригорин, сознавая необходимость писать о народе, настолько отстал от его насущных требований, что своему читателю он не верит. Об этом он так говорит: «Внимание знакомых, похвалы, восхищения, — все это обман; меня обманывают как больного, и я иногда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом».

«Я, — заканчивает Тригорин, — не видел своего читателя, но почему-то в моем воображении он представляется мне недружелюбным, недоверчивым». Таким образом Тригорин: 1) любит свое ремесло, 2) пишет по преимуществу пейзажи, 3) сознает обязанность писать о народе, 4) не знал своего читателя, будучи начинающим, а теперь боится его и 5) в свободные от работы часы удит рыбу.

Этими вопросами исчерпывается содержание деятельности Тригорина. Чего тут недостает? Недостает развитого мировоззрения. Писатель Тригорин любит писать, наблюдать, претворять созерцаемое. Тригорин идет от мимолетных ощущений, получаемых извне, но не пронизанных мировоззрением. Объяснить распыленность, развязанность составных элементов его творения отсутствием мировоззрения и только, — этого мало. Не менее важен вопрос: почему у Тригорина нет мировоззрения? Почему у него одно изощренное чувство, острая, болезненно тонкая восприимчивость?

Совершенно очевидно то, что в некоторых местах пьесы образ Тригорина является рупором, через который Чехов говорит вещи, пережитые им самим. То, о чем говорит Тригорин, напоминает письмо Чехова к А. С. Лазареву-Грузинскому (Письма, том II, стр. 186, 20 окт. 1888 г.): «Во-первых, я «счастья баловень безродный», в литературе я Потемкин, выскочивший из недр «Развлечения» и «Волны», я мещанин во дворянстве, а такие люди недолго выдерживают, как не выдерживает струна, которую торопятся натянуть. Во-вторых, наибольшему риску сойти с рельсов

подвержен тот поезд, который идет ежедневно, без остановок, невзирая ни на погоду, ни на количество топлива...»

Эта среда, к которой принадлежал Чехов, не только среда литературно-безродных. Она характеризуется также и своей аполитичностью. Но, тем не менее, эта среда уже не среда 80-х годов, т. е. поры создания «Дяди Вани» и «Иванова», а среда 90-ых годов. Разница претворения общественного бытия мещанской интеллигенции в указанные периоды времени отчетливо сказалась в художественных образах, в оживлении чувств героев. Если Иванов, дядя Ваня были мертвыми созерцателями, для которых звезды — «пустые, погасшие точки», то Тригорин чувствует запахи, видит цвета, любит природу. У него же пробуждается и сознание писать о народе. Ничто не проходит бесследно.

Отличная от 80-х годов среда 90-х годов все же была средой, пережившей свинцовую реакцию, крах народовольчества, крушение общественных идеалов. Весь этот груз мешает Тригорину претворять на практике те вопросы, которые он ставит. Перерастая своих предшественников возрождением желаний, Тригорин повторяет своих предшественников непреоделенностью представления о народе. Он стоит и долго будет стоять на ступени неопределенного представления народа как массы.

Чувство Тригорина все же мимолетно. Нужно небольшое влияние женщины, для того чтобы он уступил. Молодая девушка, Нина Заречная, производит на Тригорина впечатление. Он ее увлекает с единственной целью проверить, как чувствуют себя молодые девушки в 18 лет, потому, что он об этом забыл, и потому, что у него «в повестях и рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы». Такое отношение к женщине свидетельствует о неустойчивости социальной этики. Попытаемся установить отношение между образами Тригорина и Треплева. В противовес Тригорину, Треплев проповедует декадентскую философию. Он написал пьесу, в которой главное действующее лицо — «Мировая душа». Мировая душа объединяет души: «Александра Великого, Цезаря, Шекспира и последней пиявки». Мировая душа одинока. Мировая душа утверждает, что «во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух, и в борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли». Победившему духу Треплев отдает предпочтение. Нетрудно понять, что путаница «мировой души» есть путаница Треплева. Его философия страдает теми же недостатками, но в более обнаженной форме, что и философия предыдущих героев.

Об общественном бытии, давшем эту «философию», говорит сам Треплев: «Кто я? Что я? — вышел из 3-го курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции независящим, никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я —

киевский мещанин, хотя тоже был актером». Стремление выбиться несет в себе черты покорности и смирения, свойственные в этот период идеологии мещанской интеллигенции.

С другой стороны, Треплев все же чувствует борьбу. В философии мировой души Треплева — раздвоение. И это раздвоение свидетельствует, в конечном счете, о раздвоенности мировоззрения его социальной группы. Последнюю же можно объяснить определяющим влиянием на мещанскую интеллигенцию борьбы, происходившей между падающим дворянством и восходящей буржуазией.

Треплев, как и Тригорин, говорит задушевные мысли Чехова о театре. Так, например, мысль, высказанная Треплевым о театре, — чеховская мысль, высказанная им в письме. Влияние среды одинаково проявляется в поступках и желаниях Нины Заречной. Заречная хочет быть артисткой. «За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь ближних, нужду, разочарование, я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства собою, от сознания своих совершенств, но зато уж я бы потребовала настоящей, шумной славы... (закрывает лицо руками). Голова кружится... Уф...»

Совершенно очевидно, что артистическая деятельность нужна Заречной для приобретения головокружительной славы, а слава у нее связывается с своеобразным пониманием таланта. Талант дает счастье толпе. Однако счастье толпы «только в том, чтобы возвышаться до Нины и возить ее в колеснице». А что такое «толпа»? Это особенно ясно проскальзывает в обращении Нины к Тригорину. Мир Тригорина, по ее мнению: «Чудный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен. Одни едва влачат свое скудное существование, все похожи друг на друга, все несчастные; другим же, как например вам, — вы один из миллиона, — выпала на долю жизнь интересная, светлая и, — добавляет Заречная, — полная значения».

Таким образом жизнь многомиллионной «толпы» не интересует Нину Заречную. А ведь эта «толпа» по-своему счастлива, по-своему несчастлива, выпустить из виду миллионы людей мог человек, страдающий теми же недостатками, какие были налицо у предыдущих героев.

Чисто личный порядок интересов не менее резко проявляется и в образе артистки Аркадиной. Сына, который оскорбил ее любовника, она награждает обидными для него эпитетами: «Киевский мещанин, приживал, оборвыш!» Замкнутые в узком кругу личных интересов, эти герои зависят от удач и неудач личной жизни. Любовь у них принимает оттенок болезненности; властная, длится она, порабощая сознание и волю. Человек, социально здоровый, реагирующий на ход общественной жизни многосторонее, любовную неудачу не примет как смерть, — герои Чехо-

ва принимают ее именно так. Социально ослабленная воля, не изощренный в практической борьбе ум — не в силах противостоять эмоциональному началу, которое покрывает все.

«Я вам скажу по совести, — говорит Шамраева Тригорину, — если бы он ранил себя серьезно, то я не стала бы жить ни одной минуты». То, что говорит Шамраева о себе, Треплев осуществляет на самом деле.

III

Переходим к разбору пьесы «Т р и с е с т р ы». Канун XX века в области общественных явлений ознаменован усилившейся тягой к марксизму, распространением его идей. В 1898 г. состоялся первый съезд РСДРП. Возникли марксистские журналы: «Начало», «Новое слово», «Жизнь». Произошедшие общественно-политические сдвиги обусловили дальнейший сдвиг в развитии идеологии мещанской интеллигенции.

Пьеса «Три сестры», вышедшая в 1900 г., является выражением того, насколько интеллигенцию мещанства, родственную дворянской культуре, затрагивали произошедшие общественные сдвиги, как она понимала их и как реагировала на них.

Барон Тузенбах родился в Петербурге, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот. Он сам говорил: «Меня оберегали от труда, но уберечь не удалось. Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через каких-нибудь 25—30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый».

Предчувствие бури и стремление к труду зарождается у Тузенбаха вопреки среде, стремившейся уберечь его от труда и бурь. По сравнению с Ивановым, дядей Ваней и другими Тузенбах на первый взгляд делает шаг дальше. Но, несмотря на этот шаг, понятный в свете общественных сдвигов, Тузенбах продолжает ошибки предшественников. Основное стремление Тузенбаха: «я буду работать», не дает все-таки ответа на вопросы: для кого он будет работать? То же самое повторяется с Ириной: «Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, — говорит Ирина, — то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить. Милый, Иван Романович, я знаю все! Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге. Боже мой, не то что человеком, лучше быть волом, лучше быть просто лошадью, только бы работать, чем молодой женщиной, ко-

торая встает в 12 часов утра, потом пьет в постели кофе, потом в 2 часа одевается... О, как это ужасно».

Для Ирины, точно так же как и для Тузенбаха, важен труд. Но Ирина так же скоро разочаровывается в труде телеграфистки, как скоро им увлекается. «Надо поискать другую должность, а эта не по мне. Чего я так хотела, о чем мечтала, того-то именно в ней (должности) и нет. Труд без поэзии, без мысли...» — Ирина не понимает того, что поэзия — не в процессе бесцельного труда, а в сущности того чувства классовой его надобности, которое родится вместе с классовой перспективой, вместе с сознанием надобности труда. Ни перспективы, ни сознания надобности труда у героев Чехова нет. Недейственная устремленность, отражающая классовое бытие героев, пронизывает собой идейный облик героев Чехова.

Прозоров Андрей Сергеевич думал быть профессором, которым должна была «гордиться Русская земля». Для начала карьеры он обладал знанием четырех языков. Но, приехав в захолустье, женился на мещанке, забросил научную работу, опустился, сделался похожим на рядового интеллигентного обывателя, который доволен тем, что его избрали членом земской управы. Попытки найти объяснение всего этого кончаются крахом. Но этого мало. Тщетность попыток вскрыть причины своего поведения и на основе их создать более или менее устойчивый идеал приводит героев Чехова к убеждению в призрачности существующего.

Такая философия, как бы она увлекательно ни излагалась, может принадлежать только такому классу, который дошел до крайней ступени падения, или как философия такой группы, которая находится всецело под влиянием такого класса, который дошел до крайней степени падения. Суть этой философии сводится к сомнению в своем бытии или к попыткам сведения проявлений жизни к чистой форме. «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, — говорит Чебутыкин, — никто ничего не знает...» Если это философия, то философия полной безнадежности.

IV

«В и ш н е в ы й с а д» — последнее слово социального оптимизма, до которого поднялся Чехов. Основная идея «Вишневого сада» — идея распада дворянства и победного наступления капитала, данная в своей действенной определяемости общественным бытием предреволюционного периода.

Капитализм в «Вишневом саде» выступает не извне, как, скажем, в «Трех сестрах», в образе Протопопова, и не в такой вульгарной форме, как в «Неизданной пьесе», а как организующая,

действенная сила, в свете отношения к которой можно понять идейное лицо Раневской, Гаева и др.

Однако, являясь последним словом социального оптимизма, «Вишневый сад» вместе с этим является последним показателем того, до какого предела, даже в моменты крупных общественных сдвигов, мог подняться Чехов.

Основная идея «Вишневого сада» для Чехова как будто не нова. Что неожиданного в том, что Чехов изображает гибель дворянства и победу торжествующего капитализма, давным-давно заметную в «Неизданной пьесе» и в так называемом этюде «На большой дороге». Но это только на первый взгляд. По существу глубокая разница.

Лопахин — по определению Гаева — кулак, в представлении Трофимова, вечного студента, он — «богатый человек», будущий миллионер; нужен он так же, «как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути». Если бы только так был охарактеризован Лопахин, то, несомненно, он являлся бы повторением известных нам образов Венгеровича и Бугрова.

Но дело в том, что эти характеристики противоречат другим, данным тем же Трофимовым. Так, например, прощаясь с Лопахиным, он дает ему наставление отвыкнуть размахивать руками, строить заранее планы и т. д. В конце наставления можно прочесть: «как-никак, — все-таки я тебя люблю, у тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа». Одно из двух: или Лопахин хищник, «который съедает все, что ему попадается на пути», или Лопахин человек, у которого «тонкая, нежная душа...» Однако к какой бы характеристике мы ни склонялись, несомненно то, что они противоречивы. Или Лопахин только хищник, похожий на Венгеровича, тогда он нам знаком, или Лопахин новая фигура.

Неопределенен Лопахин в своем собственном представлении. Вспоминая, что некогда Любовь Андреевна Раневская назвала его мужичком, Лопахин размышляет: «Мужичок... Отец мой, правда, мужичок был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках». Костюм здесь дается не только как внешний признак, с ним Лопахин и Чехов связывают более глубокие признаки.

Забыв о своих размышлениях, Лопахин повторяет: «только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик-мужиком... (перелистывает книжку) читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул (пауза)».

Дальнейший анализ дает возможность установить, что поведение Лопахина не имеет единства. С одной стороны, он выступает как человек, не лишенный восторженности. В этом случае он имеет много от интеллигенции, несмотря даже на то, что моменты созерцания и восторженности у него пронизываются моментами экономических соображений. «Я весной посеял маку

тысячи десятин и теперь заработал 40 000 чистого», — это речь приобретателя. А дальше говорит восторгающийся человек: «А когда мой мак цвел, что это была за картина!»

Таким образом Лопахин встает как образ, выражающий несвойственную предыдущим чеховским капиталистам тягу к культуре, сказывающуюся и во внешнем облике, и в занятии чтением, и в восторженности. Но совершенно очевидно, что на высоте, соединяющей кулачество с культурностью, Лопахину удержаться не удается. Стихия капитала оказывается более сильной, но говорить без всяких оговорок, что Лопахин радостный представитель торгового капитала — нельзя. Лопахин покупает вишневый сад у тех самых Раневских, у которых дед и отец его были рабами. Как представитель капитала, он должен был подойти к этому с меркой расчетливого, сознающего свою силу капиталиста. Рано или поздно, без лишних слов, ударить по деревьям, настроить дач. Однако Лопахин, приобрев сад, не может сдержать радости. «Вишневый сад теперь мой. Мой! (хохочет). Боже мой, господи, вишневый сад мой!» Эта радость, казалось бы, должна противоречить деловитости и уверенности капиталиста. Еще больше сомнений внушает его монолог: «Боже мой, господи, вишневый сад мой! Мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется...» Неуверенность Лопахина апогея достигает в следующей словесной конструкции: «Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется...»

Откуда же моменты противоречий в поведении Лопахина? При объяснении социального поведения Лопахина и черт, роднящих его с разобранными выше героями, нужно учесть то влияние, которое оказывала на мировоззрение буржуазии дворянская культура. «Вишневый сад» — звучит символически, как предел, которого достиг Лопахин. Достигнув его, Лопахин уже не просто Ермолай, битый, неграмотный, он не просто ударит топором по деревьям вишневого сада Это он, несомненно, сделает, но в действии его вы почувствуете скрытую боль, увидите простое подчинение стихии капитала. Кто сильнее? То ли сильнее стихия капитала, то ли влияющая на него дворянская культура? Лопахин — уже такой образ, в котором заметно более, чем в предыдущих пьесах, стремления к объединению этих двух начал. Лопахин хочет, чтобы дворянская культура ему доверяла. Об этом он говорит: — «Хотелось бы, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня как прежде».

Борьба влияний заканчивается победой капитала: «Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать. Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья». Если идейное лицо Лопахина отражает влияние побеждающего капитала, то идейное лицо героев, — Раневской, Гаева, Трофимова, Ани и др., — отражает их дей-

ствительную связь и полную подчиненность разлагающейся культуре дворянства. Л. Раневская и ее брат Гаев — помещики. Сегодняшний день их полон лирической тоски, воспоминаний о невозвратном в духе пассивно-болезненного созерцательства. Отсутствие действенного отношения к действительности красной нитью пронизывает их поведение.

Пришедшее в упадок имение Раневской должно быть продано с аукциона. Должны быть проданы дом и вишневый сад, среди которого протекало детство Раневской. Спасти положение можно, только сдав вишневый сад под дачи. Иначе говоря, выход из нового положения — в переходе от красивой, но гибнущей эстетики к новым формам и методам хозяйствования. На этот путь толкает Раневскую Ермолай Лопахин: «Вы, — говорит он, — будете брать с дачников самое малое по 25 р. в год за десятину, и если теперь же объявите, то я ручаюсь, чем угодно, у вас до осени не останется ни одного свободного клочка, все разберут. Одним словом, поздравляю, вы спасены. Местоположение чудесное, река глубокая. Только, конечно, нужно поубрать. Например, скажем, снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишневый сад...» — Это свидетельство человека коммерческой складки. Дом никуда не годится, и вишневый сад, несмотря даже на то, что о нем упоминается в энциклопедическом словаре, надо вырубить, ибо он является бесполезным. Ни Раневская, ни Гаев на это пойти не могут. Для них вишневый сад дороже денег и благополучия, а «дачи и дачники, — это так пошло», что они отвергают выход, предложенный Лопахиным.

Но не одно только нежелание Раневской продать или не продать сад играет роль. Дело в их психологии, сложившейся среди вишневого сада. Характерной чертой их поведения, психологии их, можно считать неспособность практически взглянуть на жизнь и не колебаться между нужно и нельзя. Нельзя, потому что осуществление необходимости уничтожает классовые качества героев. Уничтожить белый вишневый сад, значит сделать жизнь обнаженною, практическою, значит вырвать из себя доминирующую силу классовой идеологии.

«Ведь я родилась здесь, — говорит Раневская, — здесь жили мой отец и мать, мой дед, я люблю этот дом; без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...» Здесь мы имеем дело с силой такой классовой идеологии, когда среда, ее обусловившая, уходящая по причинам исторически-классовой необходимости, влечет за собой и героев.

Эмоциональнс-лирические мотивы в образах «Вишневого сада» достигают преобладающего значения. Лирическая экспрессивность, бесконтрольно протекающая, создает впечатление анархии и разбросанности переживаний. Это — не могучий порыв, не

творческое состояние, доходящее до экстаза, а просто эмоциональное состояние безвольных, болезненно всспринимающих действительность людей. Обстановка детства трогает Раневскую до слез.

«Детская, — говорит она (радостно, сквозь слезы). — Детская, милая моя, прекрасная комната... я тут спала, когда была маленькая... (плачет). И теперь я, как маленькая... (целует брата, Варю, потом опять брата)». Не менее экспрессивен Гаев. Достаточно кому-либо произнести: желтого в угол, дуплет в середину,— как он забывает все, о чем думает, и начинает произносить: «Режу в угол»... По поводу факта столетнего существования шкафа Гаев произносит речь: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое уже вот более ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания» (пауза).

Идейное лицо Раневской и Гаева свидетельствуют о таком этапе классового падения, когда ведущим уже оказался капитал, а следующими за ним оказались классовые группировки и классы, мировоззрение которых обусловлено общественным бытием, снятым в борьбе с капиталом.

Не менее важен вопрос о так называемом «новом поколении» «Вишневого сада». Вопрос о новом поколении «Вишневого сада», в образах Раневской Ани и Трофимова, особенно заострен проф. Замотиным. Насколько несостоятельна такая постановка литературоведческой проблемы, можно судить уже по тому одному, что здесь отсутствуют даже элементарные признаки классовой трактовки. Проф. Замотин смешивает в кучу все проблемы и представителями нового поколения считает молодых людей, независимо от того, каким классовым бытием обусловлено их поведение. Мы устанавливаем, что поведение Ани Раневской, несмотря на разницу между ею и образами Раневской-матери и Гаева, организуется родственной средой.

Идейный облик Трофимова заслуживает особого внимания. По словам Лопахина, он — вечный студент, а по определению Вари, он — «облезлый барин». Трофимов верит в то, что человечество идет вперед, совершенствуя свои силы: «Все, что недосягаемо для него (нужно понимать, человека. — Ф. В.) теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину». Трофимов верит в возможность улучшения жизни человечества. На основании этого критика стала считать Трофимова одним из выразителей социального активизма, до которого мог подняться Чехов. Это несомненно так. Но дело в том, что даже этот выразитель социального оптимизма, выгодно отличающего его от Тригорина,

Тузенбаха, — страдает, как и они, болезнью неопределенности. Эта неопределенность сказывается во всех рассуждениях Трофимова.

Найти достаточно веры в лучшее человечество Трофимов мог несомненно только благодаря произошедшим общественным сдвигам за период, отделяющий создание «Вишневого сада» от «Лешего» и др. В основном эти сдвиги заключались в факте безусловного падения дворянства и торжества капитала, а, следовательно, и в вытекающих отсюда перспективах интеллигенции. Так, например, развитие капитала открывало перед промежуточными прослойками, в том числе и перед интеллигенцией, дорогу к сотрудничеству с буржуазией и рождало чувство признательности к новому классу. В свете этих отношений становятся ясными отношения Трофимова к Лопахину, которые, как мы замечали при анализе образа Лопахина, отличались противоречивостью (см. характеристику Трофимова, данную Лопахину).

Трофимов, как восприемник дворянской культуры, связанный с ней, был поставлен в новую зависимость в связи с развитием капитала. С одной стороны, Лопахин кажется погибающей дворянской интеллигенции артистом, у которого: «тонкие, нежные пальцы, как у артиста, и тонкая, нежная душа». С другой стороны, он — носитель не изжившей себя примитивности Венгеровича, Бугрова, Тихона. Это двойственное отношение к капиталу усугублялось кровной близостью мещанской интеллигенции к культуре дворянства, связью с его мировоззрением.

Но так или иначе зависимость мировоззрений мещанской интеллигенции от павшей дворянской культуры проявляется не только в двойственном ее отношении к новому классу, но также и в неопределенности. Эта неопределенность пронизывает отношения Трофимова к Анне Раневской. «Варя боится, — говорит он Анне, — а вдруг мы полюбим друг друга, и целые дни не отходит от нас. Она,—продолжает Трофимов, — своей узкой головкой не может понять, что мы выше любви. Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, вот цель и смысл нашей жизни. Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали. Вперед! Не отставай, друзья».

В этом неопределенном призыве к яркой звезде — сущность оптимизма, до которого мог подняться Чехов в «Вишневом саде».

ДИСКУССИЯ О ЗНАЧЕНИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ В РЕКОНСТРУКТИВНЫЙ ПЕРИОД.

На пленуме литературного сектора ГАИС, состоявшемся 22 июня с. г., Ю. М. Соколов прочитал доклад на тему: «Значение фольклора и фольклористики в реконструктивный период». (После доклада состоялись прения, в которых приняли участие научные сотрудники ГАИСа, а также научные сотрудники московских и иногородных научных учреждений).

И. М. Моньк о, ученый секретарь Литературного сектора ГАИС, открывая заседание, наметил цель этой дискуссии.

В последнее время в связи с теми задачами, которые стоят перед советским государством, перед партией, перед рабочим классом, фольклористика и ее работники переключились на новые рельсы, фольклористы из кабинетов вышли на широкую улицу общественности. Фольклористика занимается сейчас теми же вопросами, которые стоят перед всем литературоведением. В частности, фольклор сейчас является и может быть одним из орудий пропаганды в школах, в политпросветработе, в антирелигиозной работе и т. д. Мы, работники ГАИС, уже имели несколько выступлений в общественных организациях Москвы.

Настоящий пленум имеет целью открыть обсуждение вопросов фольклора как с точки зрения политических задач, которые стоят перед нами, так и с точки зрения научных перспектив, которые стоят перед фольклором.

Ю. М. Соколов.[1] Фольклористам, к сожалению, очень редко приходится вести организованное обсуждение вопросов по их специальности с товарищами, работающими в смежных областях знания. Бывает очень трудно добиться должного внимания к фольклору со стороны теоретиков-этнографов, тем более — теоретиков-литературоведов и искусствоведов. Между тем важно тесное сотрудничество фольклористов с представителями дисциплин, имевших возможность более полно и детально разработать свою марксистско-ленинскую методологию.

Вот почему я и другие фольклористы, занятые теоретическими, методологическими и общественно-практическими проблемами фольклора, не можем не придавать большого значения данной

[1] Доклад печатается в сжатом изложении.

дискуссии, которая должна, мы надеемся, привлечь внимание к фольклору и фольклористике и к их задачам в эпоху строящегося социализма. С изолированным положением этих областей искусства и науки мириться больше нельзя, — нельзя допускать, чтобы в 1931 году к советскому фольклористу могла применяться цитата из статьи Гастона Париса, еще 1866 г. проводимая П. Лафаргом, в отношении французских исследователей устного творчества: «Собиратель народных песен является все еще редким чудаком, энтузиазм которого встречают с усмешкой. Между тем, — добавляет Лафарг, — эти песни... имеют высокое историческое значение» [1].

1. Фольклор — одна из важнейших областей поэтического творчества, а фольклористика — одна из важнейших частей марксистско-ленинского литературоведения. К изучению фольклора должны быть применены все те основные методологические установки, которые применяются к литературоведению и искусствоведению вообще.

2. Актуальные задачи марксистско-ленинского литературоведения являются и актуальными задачами советской фольклористики. Каждый фольклорист должен быть хорошо вооруженным марксистом-литературоведом.

Как бы ни решать вопрос о судьбе фольклора в будущем, при достижении полной грамотности и широко распространенного литературного образования масс, — совершенно ясно, что нельзя для настоящего времени не считаться с фольклором, как с существующим фактом, и с его ролью в бытовой жизни пролетариата и крестьянства. Устное поэтическое творчество миллионов существует, и, следовательно, мимо него проходить нельзя.

Поскольку устное поэтическое творчество есть одна из областей словесного искусства, актуальные задачи современного рабочего и колхозно-пролетарского фольклора — те же, что и актуальные задачи пролетарской литературы. Осуществляя классовое планомерное руководство литературой, было бы непоследовательно оставлять устное творчество на произвол стихии, — необходимо, чтобы и в устном творчестве пролетарское сознание подчинило себе стихийный процесс.

Естественно, что буржуазные фольклористы будут возражать против «искусственного вмешательства» в «народное» творчество. Но можно напомнить этим буржуазным ученым, что фактически «самобытное» устное творчество всегда испытывало в той или другой степени давление господствовавших классов, — стоит

[1] Поль Лафарг. Очерки по истории культуры, М. 1928, стр. 53.

только указать огромное количество солдатских песен, служивших правительственной агитации, классовую цензуру помещика по отношению к крестьянской песне, цензуру и агитацию церкви. Все это, однако, тщательно затушевывалось радетелями «самобытного» народного искусства. Странно звучат речи о неприкосновенности фольклора в настоящее время, когда сознательное руководство приходит не извне, не от чуждых классов, а из недр самих трудящихся масс.

Перед нами встает задача критического пересмотра всего культурного наследства в устном творчестве города и деревни. Надо обработать и развить то, что помогает социалистическому строительству и росту пролетарской культуры. Надо развернуть борьбу с классово-враждебными тенденциями в фольклоре. С удовлетворением можно отметить, что за последнее время кое-что в этом направлении уже предпринимается. Я имею в виду кампанию, недавно начатую т. Либединским, за критический пересмотр песенного репертуара в среде пролетариата и широких масс крестьянства. Фольклористы, хорошо знакомые с песнями, бытующими в разных слоях населения, могут оказать существенную помощь в борьбе за пролетарскую песню.

3. Поддается ли фольклор планомерному воздействию и руководству? — Да, поддается. Это можно подтвердить не только справками о прежних судьбах фольклора, но и конкретными наблюдениями современных фольклористов. Им нередко приходилось встречаться с фактом активного вмешательства передовой молодежи в песенный репертуар села или фабрики. В результате, некоторые песни — или устаревшие, или классово-враждебные — отметались, к любимым мотивам подбирались новые слова, разучивались свежие песни, занесенные из других краев или усвоенные через книгу и школу. Так репертуар поднимался на известную идеологическую высоту. Но в этом деле нужна организованная помощь художественной и научной общественности, в частности, со стороны фольклористов.

4. Достигла ли советская фольклористика такого состояния, чтобы оказаться надежным оружием для борьбы за пролетарское устное творчество? Здесь надо сразу же отметить, что среди фольклористов до сих пор еще есть ученые, судорожно цепляющиеся за методологические традиции дореволюционного времени. С их установками ведется — и должна вестись еще с большею силой — решительная борьба. Но огульно приписывать всей фольклористической науке ошибки отдельных ее представителей было бы неправильно. В фольклористике произошли заметные сдвиги. Отрицать их могут только предубежденные. Многие фольклористы переучились и перестроились под воздействием марксизма-ленинизма. Появились и новые кадры фольклористической молодежи. Стало ясно, что никакое движение вперед невоз-

можно без овладения марксистско-ленинским методом. Правда, у многих из нас имеются ошибки. Мы будем вскрывать их сами. Мы ждем товарищеской критики и от представителей соседних дисциплин.

Необходимо бороться с моментами шовинизма и национализма в фольклористике, — эти элементы особенно часто встречаются среди провинциальных краеведов, — с идеализацией старины и патриархальности, с некритическим отношением к старому наследству.

Все же я имею право утверждать, что старые фольклористические теории идеалистического, националистического и народнического характера, если и имеют еще место в высказываниях отдельных старых ученых, то активно работающими фольклористами явно изживаются под сильнейшим воздействием марксизма-ленинизма.

5. Одна из первоочередных задач марксистской фольклористики — установление в фольклоре классовой диференциации. В этом направлении проделана уже значительная работа. Правда, она далека от окончания, в ней есть пробелы и ошибки, но, во всяком случае, с точки зрения классовой диференциации, подвергнуты анализу и старые жанры (былины, сказки, духовные стихи, лирические, обрядовые песни, заговоры, загадки, пословицы, поговорки и т. д.), и новые (частушки, романсы, фабрично-пролетарские песни, колхозно-пролетарские, красноармейские, сказы, повествования). Остро встал вопрос о том, какие жанры выживают, какие, под влиянием социальной революции, обречены на вымирание. Некоторые жанры, например, былины, приходится спешно собирать и изучать в их бытовании, так как они доживают, буквально, последние дни.

6. Однако фольклористы должны учитывать (и в этом направлении производится работа), что устное творчество есть не только отображение, но и орудие классовой борьбы. Вопрос об искусстве, как о социальном факторе, применительно к фольклору имеет огромное теоретическое и практическое значение. Орудием классовой борьбы фольклор, разумеется, был всегда. Но любопытно, что в прежних школьных учебниках (Незеленова, Смирновского, Саводника и др.) ничего не говорилось о том, как крестьянские массы в своем поэтическом творчестве выражали протест против крепостного права. Ноты социального протеста вообще затушевывались в этой школьной литературе. Между тем сатирические бытовые сказки раскрывают яркую картину классового протеста угнетенных против эксплоататорских классов, — вспомним сказки о барах, о попах и т. п. Все это — благодарный материал для художественного освещения прошлого. Но, если старая школа,

исходя из своих классовых установок, намеренно этот материал затушевывала, то совершенно уже странно, что наша советская школа в этом отношении подчиняется классово-чуждой традиции и также игнорирует поэтические высказывания трудящихся масс. Вообще с фольклором в школе дело обстоит неблагополучно. В новейших школьных программах всех типов (ФЗС, ФЗУ, ШКМ и т. д.) почти не найти каких-либо упоминаний об устном поэтическом творчестве крестьянства и пролетариата. В этом явно сказывается недооценка фольклора, как воспитательного и общественного фактора.

7. Эта недооценка стоит в известной связи с господством до последнего времени в школьных программах и практике переверзевских установок. Но и перед самой фольклористикой стоит задача преодоления в ней элементов переверзианства, которое захватило некоторых из фольклористов. Работавшие в РАНИОНе помнят горячие споры мои и покойного брата с В. Ф. Переверзевым и его последователями по целому ряду фольклористических проблем, в первую очередь по вопросу о возможности реконструкции древних этапов устного творчества по памятникам, записанным в последние полтора-два века в крестьянстве. Исходя из теории о замкнутом круге классовых образов, В. Ф. Переверзев и др. не допускали возможности гипотетического проникновения сквозь крестьянские перепевы былин в психоидеологию феодальных социальных верхов, в которых вне всякого сомнения первоначально эпос и возник. Выходило так, что мы не имеем права что-либо говорить о военно-дружинном, о боярском, купеческом мире, нашедшем себе выражение в эпосе, а только о крестьянском творчестве, поскольку былины в последней своей стадии нам известны лишь по крестьянским пересказам. Получалось новое своеобразное народничество. Таким образом как бы шла на смарку и огромная работа фольклористов по восстановлению истории эпоса. Если историческая школа фольклористов, главным образом занимавшаяся этими вопросами, требует решительной критики, — из этого вовсе не следует, что марксистская фольклористика должна попросту снять трудную проблему исторической реконструкции, — наоборот, тем более необходимо поставить и разрешить ее по-новому, на основе детального классового анализа.

8. В отношении к современному устному творчеству советская фольклористика за последнее время преодолела традицию дореволюционных исследователей, ограничивавшихся в своем изучении почти исключительно крестьянством, и то, в значительной мере, его зажиточными слоями. Сейчас изучение и собирание сильно расширились, — фольклористы вплотную подошли к изучению фольклора пролетарского. Прежние исследователи, исходя из своих классовых уста-

новок, относились к пролетарскому творчеству с явным пренебрежением, наделяя его уничижительными названиями творчества «лакейского» и др. Советскими учеными проделан ряд работ по изучению пролетарского фольклора в его современном состоянии и в его исторических истоках (работы Зельцера, Соболева и др.). Очень много сделано экспедициями ГАИСа и РАНИОНа на Уральские заводы. Не могу не отметить огромной работы по изучению различных жанров современного фольклора, проделанной за последние годы сотрудниками Фольклорного кабинета ГАИС. Так, т. Мирер совершил ряд экспедиций по собиранию пролетарских и крестьянских сказов об участии в гражданской войне, в социалистическом строительстве, в соцсоревновании и ударничестве; т. Липец составила интересную книгу автобиографических рассказов старухи-колхозницы; т. Чичеров собрал большой материал по классовой борьбе в рыбацких колхозах; т. Самарин произвел многочисленные записи на Украине и в Нижегородской области, раскрывающие в произведениях фольклора историю революции и социалистического строительства, — в частности, — колхозного движения. Товарищи Жданова, Филин, Гофман, Минц собрали большие материалы по рабочему фольклору на предприятиях Москвы. Собирался также материал по фольклору мещанства и деклассированных слоев городского населения (в Москве, Ленинграде, Твери, Смоленске).

9. Перед советской фольклористской стоит задача регулярного собирания и изучения фольклора в массовом масштабе, с привлечением к этому делу широких кругов пролетарской молодежи, писателей, просвещенцев, краеведов, с изданием соответствующих руководств и инструкций. Необходимо привлечь к этой работе широкие круги общественности именно потому, что пора, наконец, выйти в этих вопросах за узко академические пределы, так как — повторяю — фольклор есть живой процесс современности. Я решительно расхожусь с В. М. Жирмунским, защищавшим недавно в Ленинграде, в Институте литературы и языка, тезис о фольклоре, как искусстве исключительно реликтовом. По Жирмунскому выходило, что фольклористика посвящена лишь исключительно реликтам, т. е. пережиткам старых форм искусства. Придавая большое значение исторической проблеме в фольклоре, советская фольклористика должна и эту проблему подчинять актуальным задачам современности. Главное внимание должно быть привлечено как раз не к пережиткам старого, а к росткам нового, появившегося в результате социальных сдвигов нашей эпохи. В схеме же В. М. Жирмунского это новое не находит себе места. В этом отношении В. М. Жирмунский повторяет ошибку германского ученого Наумана, рассматривающего фольклор только лишь как искаженное наследие культуры высших классов (Gesunkenes Kulturgut) и вызывающего справедливые упреки в аристократических тенденциях.

Если стать на позицию Наумана — Жирмунского, то что же тогда делать с огромным материалом, который мы собираем в городах и деревнях — на фабриках и в колхозах, со всем этим песенным и сказовым богатством революционного пролетариата?

10. Но недостаточно настаивать на одном лишь изучении современного фольклора. Совершенно необходимо использование фольклора в связи с актуальными задачами нашего времени: в интересах политического просвещения, антирелигиозной пропаганды, военной обороны страны, соцсоревнования, ударничества, колхозного движения, индустриализации.

11. Необходима организованная, планомерная борьба с пережитками старых реакционных идеологий в устном творчестве, а также с «блатным», богемным, мещанским налетом на фольклоре пролетарских масс. Необходима борьба с кулацкой агитацией в фольклоре, сказывающейся нередко чрезвычайно ярко. Борьба эта должна вестись и средствами самого фольклора, противопоставлением пролетарских песен — песням кулацким.

12. Необходима борьба с халтурными, идеологически и художественно недоброкачественными песенниками и некоторыми другими массовыми изданиями, с привлечением внимания ОГИЗ и других издательств к этому делу. Необходимо фиксировать внимание критики на уже имеющейся в этой области продукции, иногда поражающей своею политической и художественной безграмотностью.

13. Необходима детальная разработка вопроса об использовании фольклорного материала в художественной литературе, особенно в тех областях и республиках, которые лишь недавно стали создавать свою национальную литературу.

14. Борьба с реакционным использованием фольклора буржуазными писателями в шовинистических целях не должна снимать проблему революционного использования фольклора литературой пролетарской и пролетарско-колхозной.

15. Правильное развитие марксистско-ленинской фольклористики возможно лишь при совместной работе фольклористов с теоретиками марксистско-ленинского литературоведения и пролетарскими писателями.

16. Если никто из марксистов-ленинцев не сомневается в необходимости литературной политики, то какие же могут быть сомнения в необходимости политики фолькорной? Больше нельзя оставлять заброшенным такой важный фронт революционной борьбы и пролетарской культуры. Поэтическое устное творчество миллионных масс должно стать

предметом внимания всей советской общественности.

И. М. Моньк о. Интересный доклад Ю. М. Соколова своевременен, потому что роль фольклористики в школе, в политпросветительной работе, в области социалистического строительства будет огромна. О литературоведении и о роли литературы в реконструктивный период очень много говорилось и на пленуме ВАПП и в других литературных организациях, но о фольклоре повсюду умалчивали, да и фольклор замыкался в себя. Настоящая дискуссия должна быть поворотным моментом.

Фольклору дореволюционная школа уделяла очень много внимания. Но в учебниках Саводника, Незеленова и других о классовой природе фольклора не говорили. О том, как например былина отражает классовую борьбу, социальное положение крестьянства, как она отражает крепостнические взаимоотношения, об этом говорить не разрешали. Отсюда ясна роль фольклора в школе до революции. Вся литература была орудием, которым господствующий класс выковывал и воспитывал людей ему нужных и необходимых, и фольклор был одним из таких участков.

Отсюда и вопрос о наследстве, о преемственности. Мы не должны отказываться от прошлого только потому, что это прошлое служило господствующему классу для порабощения. Мы должны брать от этого прошлого его ценности, но в такой переработке, чтобы молодое поколение могло на основании фольклорного материала узнать классовую сущность прошлого, увидеть, как господствующий класс подчинял порабощенные массы крестьянства, рабочих и т. д. Произошла пролетарская революция, и фольклорный материал в школе перестали изучать, но революция, гражданская война, восстановительный и реконструктивный период создали новый фальклор, целый ряд сказов, которые напоминают былины.

Докладчик говорил о том, что соцсоревнование и ударничество нашли отражение в фольклоре. Сборник «Дело чести», изданный сотрудником ГАИС — Мирером, построен на материале о соцсоревновании и ударничестве. В политехнической школе, неразрывно связанной с производством, где выковывается новый производственный молодняк, который учится одновременно и теории и практике, несомненно, вопросы соцсоревнования и ударничества, нашедшие отражение в фольклоре, должны быть преподнесены этой молодежи, они должны быть проработаны в школе.

Как они должны быть проработаны? Сборник «Дело чести» является первым шагом в области производственного фольклора.

Если вы возьмете агит-бригады на местах, которые заменили бывшую, так называемую «Синюю блузу», и целый ряд сказов, и целый ряд инсценировок, которые они создают по линии соцсо-

ревнования на заводах и предприятиях, то вы увидите, что сборник «Дело чести» недостаточно отражает тот подъем, тот энтузиазм, который мы имеем в области нашего строительства на заводах и фабриках.

Значит, нужно еще по этой линии работать. В этом отношении работы непочатый край. Главное, нам нужно помнить, что необходимо создать пролетарский революционный фольклор, и такой фольклор, как подсобный учебный материал, дать политехнической школе, связанной с заводами и фабриками. Политехническая школа нуждается в таком фольклоре, на котором она могла бы учиться не только теории, но и практике, и могла бы заражаться тем энтузиазмом, которым охвачена вся страна на всех участках социалистического строительства.

Возьмем колхозное строительство. Вы знаете, что недавно, после так называемого перегиба, которому т. Сталин дал соответствующую оценку, мы имели отражение этих сдвигов в фольклорном материале, и наши фольклористы собрали такой материал. В школе прорабатываются вопросы колхозной политики, вопросы колхозного строительства, вопросы коллективизации, ну, а материал, который отражает борьбу лучших элементов крестьянства за колхозы, — имеется он в школе или нет? До сих пор не имеется. Здесь нам Ю. М. Соколов зачитывал прибаутки и частушки, которые распеваются кулаками. В этих частушках кулак отражает настроение всего кулачества, его отношение к колхозному строительству, его ироническое отношение к тому подъему, который мы замечаем в бедняцкой и середняцкой части крестьянства, к тому подъему, который мы замечаем в партии.

И вот эти частушки, которые отражают кулацкие настроения, могут служить великолепным агитационным материалом в школе, особенно в школе ШКМ, ибо школа ШКМ является школой для подготовки кадров по линии колхозов и совхозов. Этой школе нужно показать лицо классового врага, чтобы она знала его не только по газетному материалу, не только по выстрелам, которые раздаются в спину лучших активистов, но чтобы она видела его нутро, его омерзительную душу, которая в этих кулацких частушках ярко выявляется. Эта омерзительная сторона кулацкой души великолепно отражена в этом материале. Нет в школе и частушек, в которых отражается подъем революционного энтузиазма, борьба за ликвидацию кулачества и т. д.

Но школа, связанная с заводом, с колхозом, должна заражать учащихся тем же энтузиазмом, каким охвачены и рабочие и колхозники, пользуясь определенным конкретным опытом, которого у них, может быть, нет, но этот опыт есть у крестьян, у рабочих, которые борются с кулачеством за колхозы, и этот опыт они выражают в фольклорном материале, и этот фольклор должен быть дан школе в виде пособия.

В школе изучают историю гражданской войны, как рабочий класс, опираясь на крестьянство, на беднейшие его слои, уничтожил Деникина, Врангеля, Колчака, белополяков и т. д. Весь этот героизм, отдельные этапы этой борьбы, которые могут научить наш молодняк дальнейшим боям, которые могут заразить его революционным энтузиазмом, дать ему определенное состояние, посредством которого он сумеет и сам повести дальнейшую борьбу, которая ему еще предстоит, — этого материала у него мало.

Если мы возьмем художественную литературу, она имеет ряд произведений, в которых отражаются вопросы гражданской войны, но тот контекст, который дает фольклорный материал, он несомненно ближе школьнику, он гораздо проще, он гораздо лучше, полней излагает переживания непосредственных участников и непосредственных бойцов на разных фронтах восточной, северо-западной, южной армий. Поэтому фольклорный материал должен иметь несомненно колоссальное значение при условии проработки его соответствующим образом.

При записи рассказов о гражданской войне нужно брать только то, что действительно нам нужно сейчас, в эпоху социалистического строительства. Пессимизм, сомнения и т. д., конечно, можно записать, но не таким материалом заполнять сборник для широкого распространения, — к сожалению, это есть в сборнике «Дело чести».

Теперь об антирелигиозной работе, которая проводится в школе. Докладчик зачитывал нам сказку о попах, сказку, в которой отражается отношение крестьянства к попам. В сказке осмеяны скупость попов, торгашество их, стремление к деньгам и т. д. Но это еще не есть то антирелигиозное произведение, которое нам нужно в данный момент. Тут только ироническое отношение к поповству. Сейчас нам нужно подобрать материал, показывающий, что поповство является врагом рабочего класса, врагом социалистической власти и социалистического строительства. Иронический подход сказки поверхностно затрагивает вопрос. Мы имеем теперь материал о связи поповства с мировым капиталом, о связи его с целым рядом контрреволюционных вылазок, контрреволюционных восстаний и т. д. Мы имеем материал, который опорочивает церковников и показывает, что они ведут систематическую борьбу за срыв социалистического строительства. Такой материал, который таким образом рисует поповство, нужен. Такой материал нужно понести на завод. Поэтому надо дать задание нашим фольклористам, чтобы они собирали этот материал, определенным образом организовывали его, подбирали бы то, что нам нужно сейчас в реконструктивный период.

Мы строим социализм, мы боремся с классовыми врагами, с технической отсталостью, и такой материал надо подбирать и нести в политехническую школу.

Докладчик за недостатком времени пропустил национальный момент в фольклоре. Правда, в тезисах этот пункт имеется. Я считаю, что в этом вопросе наш фольклорный кабинет сделал мало, мы должны прямо сказать, — грешен, батюшка, грешен. И вот наши фольклористы погрешили в том смысле, что мало сделали в области национального фольклора.

Необходимо в этом направлении развернуть большую работу в ГАИСе, ибо ГАИС не местная академия, а Академия во всесоюзном масштабе, и, значит, изучение фольклора должно охватывать все вопросы социалистического строительства и социалистического строительства во всех национальных областях.

Надо изучать узбекский, крымский, белорусский, еврейский фольклор и т. д. У нас в этом отношении еще ничего не сделано. Я говорю это не для того, чтобы упрекать, а для того, чтобы это дело выправить, чтобы поставить надлежащим образом изучение национального фольклора, ибо это является актуальнейшей задачей дня.

Н. Ф. Бельчиков. Всякая дискуссия дает возможност подвести итоги качественным достижениям. Ю. М. Соколов не раз указывал, что фольклористы себя чувтвуют оторванно, забытым участком в литературоведении. Если понимать слова об оторванности, как некое самочувствие отсталости от современности у фольклористов, то это будет верно. В области литературоведения сектор фольклора чрезвычайно отстал, чрезвычайно задержался в деле перестройки своей работы. Даже попытка Ю. М. Соколова в докладе построить фольклорную работу так, чтобы она явилась активным участником в реконструктивный перид, и то в значительной мере страдает этой отсталостью.

Докладчик не заметил, что, поставив актуальную проблему, он постепенно в докладе отходил на привычные позиции для фольклористов — позиции консервирования, сохранения старого фольклора. Укажем хотя бы 9-й тезис, где речь идет о регулярном собирании фольклора и т. д. Казалось бы, по теме доклада о значении фольклора в реконструктивный период, естественно было бы говорить о том, как наши фольклористы будут включаться в боевую работу нынешнего дня, строить планы, — если нельзя еще подводить итоги работам в этом направлении, — о том, как фольклористы примут участие в организации создающегося фольклора, связанного с социалистическим переустройством деревни, с выполнением пятилетки. Нет, докладчик еще только разрешает (правда, в положительном смысле) вопрос о «вмешательстве» фольклористов в процесс создания фольклора. На основном участке литературы уже с год отзвучала дискуссия, разрушившая предпосылки, ведшие к ошибочной, пассивной политике в этом деле. И фольклористам остается учесть готовые методологические материалы и ими воспользоваться в работе. Докладчик сде-

лал со своей стороны многое, но все же это достижение довольно условное, оно запоздало, а работа фольклористов до последнего времени строилась на других началах.

Тов. Монько говорил о необходимости для фольклористов связаться с производством и там нащупать новые слои фольклора и новые пути его применения в школе, в политпросветработе и т. д. Разумеется, бесспорно полезно собирать материал в рабочей среде, но фольклористы это делают в большей степени, чем надо. Фольклористика идет по линии консервации, сбережения, а не активного вмешательства в строительство фольклора. Здесь она отстает от требований современности. Фольклористика отстает и в области теории, в смысле применения и углубления марксистско-ленинской методологии. Не случайно создалось, что фольклор растерял свои силы. В реконструктивный период очень много фольклористов ушло от изучения фольклора. Уход объясняется не только застоем в области методологических исканий, но и предстоящей борьбой в области метода, остротой той методологической борьбы, которая неизбежно должна начаться в фольклоре, но которой до сих пор еще не видим.

До сих пор в фольклористике было тихо, но это не значит, что здесь не будет споров. Напротив, будут жестокие споры по ряду основных проблем. Наши споры часто бывают теоретичны. Но в данное время критика должна быть конкретной, должна показать конкретные ошибки достигнутых результатов.

Будем говорить о конкретных фактах, о новейших по времени работах, оценим их значение, как опытов научно-исследовательской работы видных фольклористов.

В 1931 году издан выпуск 1-й «Русский фольклор» — работа Б. М. Соколова. Что имеется ценного в этой работе, от которой Ю. М. Соколов нисколько не отрывает себя? Общее положение, что современная фольклористика мыслит изучение фольклора только с классовой точки зрения, высказанное Б. М. Соколовым, правильно. Но изучение фольклора с классовой точки зрения требует от исследователя стать на точку зрения определенной общественной группы. Этого, к сожалению, нет у Б. М. Соколова. Автор стоит на позиции типичного объективизма, — его работа — традицией выработанный тип пассивного исторического изучения прошлого. Нельзя вовсе упускать из внимания, что автор сделал шаг вперед от воззрений историко-сравнительного метода, и все же в работе его многое взято из работ представителей этого метода. Отсюда вытекает ряд неверных методологических предпосылок в его работе. С другой стороны, автор, оставаясь в плену прежних авторитетов, не поставил и не разрешил основных проблем, существенно важных при рассмотрении фольклорного материала с точки зрения диалектического материализма. Неизбежно встает, вслед за признанием классового характера фольклора, вопрос о спецификуме этого материала. Проблема эта по-настоя-

щему не ставится и не решается в работе Б. М. Соколова. На стр. 5-й имеем попытку бегло определить природу фольклора: «Основное и преобладающее значение во всей массе фольклорного материала, говорит автор, имеет элемент словесный».

Дальше это расплывчатое определение природы фольклора заменяется другим: так на 16-й странице Б. М. Соколов подчеркивает, что фольклор «является всякий раз живым художественно-творческим актом» (ср. 24 стр.). Причинами психологического порядка автор объясняет различия в былинной передаче сюжетов, в изображении событий (стр. 24). Здесь явный уход в потебнианство.

Не марксизм, не социологизм, а формализм проводит Б. М. Соколов и при разрешении вопроса о соотношении фольклора с бытием. Фольклор трактуется как «самодовлеющая словесная стихия» (17 стр.), «самоценность и самопроизвольность слова» (там же). Поэтому при определении отдельных видов фольклорного материала автор и подчеркивает эти две стороны: с одной стороны — психологизм, с другой — самопроизвольность, творческую независимость явлений (см. определение духовных стихов на стр. 69). Где же здесь классовый анализ фольклорных произведений, как же понимал автор социальную диференциацию, где же здесь классовые черты фольклора? Исходя из этих положений, автор, например, вопрос о социальной функции фольклора решает очень просто, т. е. сводит ее к переносу и к простой ассимиляции явлений, созданных одной группой, сознанием другой социальной группы. Сошлемся на категорическое утверждение автора на 70-й странице по поводу духовного стиха: таковой стих «мог создаться в одной социальной среде известной эпохи и быть перенесенным в позднюю эпоху в другую социальную среду и сознательно или бессознательно ассимилироваться ею». Кто же переносит фольклор из одной социальной среды в другую, и притом так деликатно, без изменений, — подобные вопросы нашему исследователю чужды. Но дело, разумеется, глубже и серьезней, чем представляет автор.

Процесс усвоения фольклора иной социальной группы является глубоким, органическим, в котором группа, заимствуя фольклор другой группы, вносит в него свои классовые черты, перерабатывает его согласно своей классовой природе, мировоззрению, своим интересам в классовой борьбе и т. д. Казалось бы, именно фольклористам, где так многочисленны явления «заимствования», усвоения фольклора разными социальными группами, — и разработать эту проблему на конкретном материале, но автор довольствуется очень примитивным пониманием этого процесса, поддерживая старую теорию «пластов», «фольклорных слоев» (об этом далее).

В связи с психологизмом Б. М. Соколов естественно выдвигает на первый план индивидуальность сказителя. Автор забывает,

что фольклор, прежде всего, как литературное творчество, есть социальное явление; Б. М. Соколов все время стремится доказать, что в фольклоре надо искать личность, личность и личность, и в понимании проблемы личности классовой трактовки также нет. Например, на странице 24-й есть конкретное приложение принципа личности к объяснению особенностей «сказывания» былин. И здесь явный психологизм, окрашенный слегка социологическими деталями. Рассматривая личность вне класса и изучая прежде всего личность, а не фольклор, как классовую идеологию, выраженную в художественной форме, Б. М. Соколов скатывается от социологии к узкому биографизму.

Конкретный анализ былин, проделанный на 24-й странице, показывает и другое, что Б. М. Соколов в области поэтики держится также старых представлений. Для него наибольший интерес представляют loci communes (общие места). Это неверно. Если бы исследователь был последователен в применении классового анализа, тогда он искал бы тех конкретных черт, какие внесены новой социальной группой в фольклор, созданный другой группой.

Итак, два положения, на которых строит свою работу Б. М. Соколов: это — рассмотрение фольклора с точки зрения психологии, как самопроизвольного психологического акта, и утверждение личности вне ее классового осмысливания, и второе — это полное отсутствие исторической концепции. В основе его работы нет ни марксистской исторической концепции, здесь нет истории вообще, как исторического процесса движения, тем менее здесь показана классовая борьба. Материал в работе Б. М. Соколова разлагается на слои, прикрепленные к классовым группам. Теория слоев в фольклоре переходит в теорию слоев классов. Какие классовые слои называет Б. М. Соколов? Казаки, слой боярско-московский, буржуазно-торговый, паломнический и др. Много вызывает возражений и утверждение, что казачество — класс (стр. 32, 33 и др.), что паломники — класс. Казачество — сложная социальная категория, расслаивающаяся на бедняков, середняков, кулачество. Паломничество вовсе не классовая категория, как и «трактирно-цыганский» фольклор. Не социальная категория «низшие классы» (стр. 70); не раскрыт социальный характер таких понятий, как «среда образованного общества древней Руси» (70 стр.)и др. Другой принцип, дополняющий классы, — профессионализм, — принцип сбивчивый, и, нарушая единство принципа деления, Б. М. Соколов не замечает всей условности таких подразделений: фольклор бурлацкий, фольклор ямской, воровской, рекрутский и т. д.

Фольклор статически прикреплен к слоям классовым и профессиональным; однако в основу деления фольклорного материала положен третий принцип — жанровый. Вместо изучения процесса развития фольклора Б. М. Соколов ставит целью исследова-

теля-социолога заниматься «постепенным снятием верхних напластований, чтобы дойти до первоначального слоя каждой былины» и т. д., каждого фольклорного вида (стр. 22). Б. М. Соколов и отделяет позднейшие слои от более древнего. Благодаря этому никакой исторической картины, процесса жизни фольклора в связи с жизнью классов и их борьбы, нет в этой книге, нет в ней никакой исторической концепции, а дано лишь статическое описание пластов и случайных, ничем не мотивированных при выборе, изменений, вариантов в былинах и других жанрах.

Теория напластования и теория вариантов в фольклоре понимается автором чрезвычайно внешне. Эта совершенно неправильная, ложная теория и в докладе Ю. М. Соколова понималась двояко: то как техническая переработка фольклорных сказителей, то как психологический процесс, зависящий от памяти, одаренности певца. Ни о какой социально-идейной переработке ни у Б. М., ни у Ю. М. Соколовых упоминаний нет. Все дело сводится к психологизму. Фольклор попрежнему рассматривается не литературоведчески, а формально психологически. На стр. 8-й у Б. М. Соколова прямо говорится, что «только на основании широкого сравнения и сопоставления вариантов друг с другом можно воссоздать процесс развития устного произведения» (ср. 69 стр.). Во-первых, надо брать как целостное единство фольклорное произведение, а не одни варианты, и, во-вторых, следует вопрос о развитии произведения — вопрос, вытекающий из историко-сравнительного метода, поставить как вопрос о социальной функции фольклора, не отрывая изучение функций от социального генезиса произведений. Вопрос о переработке фольклорной продукции, об освоении фольклора в прошлом другими классовыми группами, который до сих пор никогда фольклористами не ставился и не разрешался, следует рассматривать в плоскости социально-литературной, а не узко филологической, формальной. Б. М. Соколов не порвал с постановкой этого вопроса историко-культурной и психологической школ. Поэтому часть его работы, посвященная этим вопросам, наиболее беспомощна и малоубедительна.

Проблема освоения — действительно центральная проблема в нашем фольклоре. Прежние исследователи говорили о так называемой трансформации былин, но это не покрывает того, что имеет исследователь на самом деле. Об этом сложном явлении без конкретного материала не следует говорить. Надо пожелать, чтобы фольклористы проблеме освоения, проблеме функций фольклора, которая до сих пор неверно трактовалась, уделили внимание. Решению ее поможет ленинское учение об исторической концепции, кладущее в основу понятие исторической формации. Тогда мы поймем, каким образом былина, созданная дворянско-княжеским классом в эпоху феодализма, бытовала и в крестьянстве, которое, если пело чужие былины, то пело, конечно,

внеся в княжеские былины соответственные классовые изменения. Механистически снимать пласты, слои, как это делает Б. М. Соколов, нельзя. Ложная теория напластования в фольклоре сводится к очень куцой мысли, что в передаче фольклора сказителем следует видеть одно только перевирание.

Теория исторических формаций, помогая осознать целостно исторический период, когда действуют и борются разные классовые группы, облегчает и фольклористу понимание вопроса о заимствовании, об органической переработке былин, созданных одним классом, другими группами, и помогает распознать идейную направленность переделки или усвоения былины в связи с интересами классовой борьбы и положением группы в этой борьбе.

Весь анализ, который дается в работе Б. М. Соколова, является анализом прежней историко-культурной школы. Так, на страницах 55—57, где дается конкретный анализ былин княжеско-дружинного слоя, автор, строго следуя за наивным реализмом, пытается каждому историческому элементу найти историческое соответствие, прикрепить его к историческому событию, реальному лицу и т. д. В таком анализе налицо определенное забвение специфики фольклора как художественного произведения и утверждение его исторической обусловленности в смысле признания простого соответствия литературы действительности без всякого учета специфических особенностей художественного факта, как выражения классовой психологии, окрашивающей отражение реальной действительности соответственно классовой природе субъекта и т. д.

Наконец, в работе у Б. М. Соколова мы находим совершенное непонимание проблемы стиля. На стр. 69-й у него только два стиля (эпический и лирический). Ни основания для деления, ни классовый характер стиля не показаны. Былины догматически делятся на две основные группы. При этом обнаруживается склонность к хронологии, склонность к внешним географическим определениям (напр. распространение духовных стихов на стр. 69-й). Следовало бы указать классовые причины распространения и сохранения у тех или иных социальных групп былин, духовных стихов и т. д. Вместо этого у автора дано хронологическое приурочение фольклора (на стр. 69-й). Многие фольклористы до сих пор грешат стремлением прикрепить хронологически всякое событие. Идет борьба за какую-то кажущуюся хронологичность, внешнее географическое определение и т. д. Все это отголоски историко-культурного метода, который все дело ставил таким образом, чтобы найти историческое соответствие, историческую параллель. Здесь забывается основная черта творчества фольклора, потому что неправильно понимается природа фольклора — только лишь как психологический акт, а не как художественно-идеологическая надстройка.

Несколько слов относительно практического включения фольклористов в создание нового фольклора. В докладе совершенно не поставлен во всей полноте вопрос о методах этого включения. Это дело фольклорного кабинета ГАИСа продумать целую систему «вмешательства» и включиться в руководство новым фольклором, добившись решительной коренной переработки метода своих работ для обеспечения плодотворного включения в современность наших фольклористов.

П. М. Соболев. Мы запоздали с дискуссией, как и на всех участках своей работы в фольклористике. Для того, чтобы наша дискуссия была плодотворна, мы должны вскрыть недостатки своей работы, не надо останавливаться только на достижениях, которых, к сожалению, еще очень мало.

Ю. М. Соколов начал и закончил свой доклад горьким сетованием на то, что мы пока одиноки, что нам недостает помощи тех ученых, которые работают в области литературоведческой теории, что общественность не проявляет никакого интереса к изучению фольклора, а школа изгоняет из своих программ последние остатки устной поэзии и т. д. С этим нельзя не согласиться, но причины такого отношения к фольклору и фольклористике мы должны видеть в себе.

Ю. М. Соколов указал, например, что Комакадемия до сих пор не имеет ни одного аспиранта по фольклору, я бы добавил, что она не имеет и секции фольклористики. Мало того, наши молодые товарищи, которые окончили аспирантуру по фольклору, бросают свою специальность, или, повторяя зады своих учителей, совершенно не двигаются вперед. Причина опять-таки в нас самих.

Разве Комакадемия ничего не делает в области фольклора? Сейчас она, разрешая поставленную ЦК партии грандиознейшую задачу по всестороннему изучению национальностей СССР, включает в свой план и работу фольклориста. Представим себе, что Комакадемия, являющаяся в науке рупором партии, решила бы организовать фольклорную секцию и объявить прием аспирантов по этой специальности. Кого мы могли бы рекомендовать туда в руководители? Очевидно, мы принуждены были бы сознаться, что у нас нет фольклористов, владеющих методом марксизма-ленинизма.

С другой стороны, учитель средней школы за время революции значительно вырос, и вырос, между прочим, в том смысле, что стал очень чуток к научному материалу, который ему преподносится. Что мы можем порекомендовать школьному работнику в своей области, как идеологически выдержанное? Ничего или почти ничего. Для средней школы фольклорный участок мертв, он оторван от грандиозных проблем социалистического строительства. И когда мы ставим перед собой вопрос о необходимо-

сти проведения политики партии и на фольклорном фронте, мы должны отдать себе отчет в том, с каким капиталом мы вступаем на разрешение поставленных партией задач.

Первый тезис Ю. М. Соколова — дело будущего, а не настоящего, потому что подлинно марксистской фольклористики у нас еще нет. Можем ли мы сейчас взяться за это дело? И здесь, пожалуй, придется ответить отрицательно. Не имея конкретных применений марксистско-ленинского метода в фольклористике, мы не можем брать на себя идеологического руководства в устной поэзии, да никто нам этого руководства и не поручит.

5-й тезис Ю. М. Соколова говорит: «Одно из главных достижений советской фольклористики — историко-классовая дифференциация фольклорных жанров, как старых (былины, сказки), так и новых (частушки, романсы, фабрично-пролетарские, колхозно-пролетарские, красноармейские песни)»... Уже самая формулировка этого тезиса, где совершенно отсутствует классовая точка зрения в классификации материала, показывает, что у нас дело обстоит далеко не благополучно, и то, что Ю. М. Соколов считает главным достижением нашей советской фольклористики, является скорее взглядом в прошлое.

Наиболее свежим материалом, — этого никто не отрицает — является работа покойного Б. М. Соколова «Русский фольклор», 3-я часть которой написана Ю. М. Соколовым. Поэтому я позволю себе остановиться на первой части этого труда, так как в ней излагаются методологические установки автора. Н. Ф. Бельчиков подробно осветил недостатки методологии Б. М. Соколова, и мне остается сделать только несколько дополнений.

Б. М. Соколов совершенно правильно указывает на неприемлемость термина «народная словесность», который подлежит изгнанию из научного обихода, особенно «с развитием социологического марксистского метода, требующего большей определенности в отношении к социологическим понятиям. Слово «народный» лишено отчетливой классовой характеристики» (стр. 3, — цитирую, как и ниже, по изд. 1929 г. — П. С.). Б. М. Соколов ратует за изучение фольклора в его классовой диференциации. Отсюда вполне естественны попытки установить, «к о г д а и в к а к о й с о ц и а л ь н о й с р е д е с о з д а н ы п р о и з в е д е н и я ф о л ь к л о р а» (стр. 6).

Но как это делается? В хаотической свалке разнообразных устно-поэтических фактов, щедро нагроможденных Б. М. Соколовым, не только не видно и тени «определенности в отношении к социологическим понятиям», но даже отсутствует и элементарное правило единства деления, обязательное для всякой научной классификации (стр. 11). Классовая интерпретация памятников устной поэзии грубейшим образом подменяется «профессиональной» точкой зрения (да и что это за «профессиональные», хотя и в ка-

вычках, группы — разиновщина, пугачевщина, рекрутчина? — Там же).

Таким образом, от марксистской фразеологии Б. М. Соколова не остается ничего, как только он приступает к анализу конкретного материала.

Несколько слов о теории напластований, усвоенной Б. М. Соколовым от его учителя — В. Ф. Миллера. Былина, например, в представлении В. Ф. Миллера является чем-то вроде слоеного пирога: отдельные его пласты легко отделяются от художественного целого и доставляют в руки ученого «благодарный» материал для «социологизации».

Но литературная история фольклорных сюжетов — не механическое соединение различных хронологических и социальных пластов, а сложный процесс диалектического порядка. Переход того или иного устно-поэтического памятника в другую социальную среду или бытование его в той же классовой группе, но на другой ступени классового бытия этой группы, вместе с изменениями количественного характера, дают и качественные отличия, т. е. образуют новую стилевую структуру.

В анализе этой структуры, в установлении единства поэтического и жизненного стиля и должна заключаться главная задача фольклориста. Ложной проблемой является и восстановление так называемых «прототипов». На основании показаний памятников фольклора, дошедших до нас от древнейших времен, мы можем еще говорить о каких-то моментах исторического прошлого. Но, ведь, мы изучаем произведения искусства, как они нам даны — в их стилевом оформлении. Едва ли Ю. М. Соколов будет настаивать, что мы сумеем путем сравнения вариантов восстановить былину в том виде, в каком она была в XI веке. Да еще вопрос, была ли тогда былина.

Попытки восстановить «прототип» того или иного произведения фольклора отличаются всегда фантастичностью, поэтому не было такого случая, чтобы два исследователя, работавшие над одним и тем же материалом, приходили к одинаковым выводам.

Ю. М. Соколов. А принципиально такая проблема перед фольклором не существует?

П. М. Соболев. Для меня она не существует. Когда в 1924 г. вышла книга Скафтымова «Поэтика и генезис былин», она была объявлена бр. Соколовыми вредной книгой. Это случилось, конечно, не потому, что методологические установки Скафтымова были чисто формалистического порядка, а потому, что он довольно удачно развенчал концепцию В. Ф. Миллера. Объявляя книгу Скафтымова вредной, Б. М. Соколов в анализе поэтики былин никуда не ушел от этого исследователя: совершенно забыв о своих «социологических» установках, Б. М. Соколов трактует поэтику в чисто формалистском плане. И понятно почему.

Историческая школа не создала своей поэтики, а в наше время литературовед не может обойти этой стороны в своем исследовании. В результате у Б. М. Соколова получилось два плана — социологический и формалистский, и эти два плана ничем между собою не связаны. Сама поэтика былин понимается, как нечто раз навсегда данное. Между тем, если мы берем хотя бы былины, записанные в 60—70 годах прошлого века, то не можем не заметить в них значительной диференциации. Эту диференциацию отмечал и В. Ф. Миллер. Он говорил о выдержанных и невыдержанных былинах, причем признаком выдержанной былины Миллер считал определенную архитектонику: вступление, распадавшееся на прибаутку и зачин, главную часть в составе общих мест и мест переходных и исход.

Если архитектоника не выдержана по этой схеме, былина объявляется плохо сохранившейся, искаженной, причем самое искажение объясняется исключительно факторами психологического порядка, о чем здесь уже говорил Н. Ф. Бельчиков.

Я попробовал проработать этот материал, и пришел к выводу, что так называемая «невыдержанная» былина представляет какую-то новую структуру, какое-то новое оформление материала с точки зрения иной, организующей ее классовой психоидеологии (былина бедняцкой прослойки крестьянства).

Былины в записях XVIII в. по своей стилевой структуре представляют опять-таки нечто иное и очень близки в этом отношении к повестям того времени. Недаром эти былины носят в рукописях название «повестей» и «сказаний».

Ю. М. Соколов. Вы, наверное, не слышали последних докладов Б. М. Соколова?

П. М. Соболев. Да, не слышал. «Историко-социологический» метод бр. Соколовых не может привести к созданию марксистско-ленинской фольклористики, поскольку в основе этого метода заложена сущность буржуазной исторической школы, завуалированная марксистскими фразами.

Нужно признать, что «историко-социологический» метод является наиболее опасным моментом на данном этапе развития нашей фольклористики, особенно в вузовском преподавании, где не искушенный в науке молодняк может запутаться в эклектических дебрях этого метода. В этом отношении лучше рекомендовать (конечно, только для ознакомления с фактическим материалом) работы таких прямолинейных представителей исторической школы, каким является М. Н. Сперанский.

Ю. М. Соколов. Вы бы еще Буслаева порекомендовали?

П. М. Соболев. Для ознакомления с фактическим материалом и Буслаева иногда следует порекомендовать.

Нам надо преодолеть концепцию В. Ф. Миллера и отказаться от нее. Мы много говорили об изучении фольклора в его классо-

вой диференциации, но делаем в этом направлении еще очень мало. Все-таки крестьянский сарафан и расшитое полотенце до сих пор являются для фольклориста наиболее притягательным моментом. Попытки уйти ко временам Аскольда и Дира имеются и сейчас. Руководство бр. Соколовых по собиранию памятников устной поэзии зовет наблюдать фольклор на простор деревенской улицы, а не на фабрику или завод. Кроме того необходимо помнить, что собирание и классификация фольклорного материала, а также методы его разработки должны вытекать из методологических установок.

Историография нашей науки показывает, что очень многое из произведений устной поэзии XIX в. не дошло до нас только благодаря определенным воззрениям на фольклор наших ученых и собирателей. Я имею в виду устно-поэтический репертуар фабрично-заводских рабочих и мелкой городской буржуазии. Например, И. В. Киреевский постоянно открещивался от так называемого мещанского фольклора, который являлся для него выражением «ужимистого характера сословия лакейского». Припомните, что Михневич в 80-х годах прошлого века объявил рабочий фольклор трактирно-кабацкой поэзией, и если писал о нем, то исключительно с целью выявления его «уродства» и «нравственного безобразия». Даже А. И. Соболевский, издавая свое крупнейшее собрание лирических песен, с удовлетворением отмечает, что он нигде не нашел в сколько-нибудь значительном количестве «губительниц» «народного» творчества, т. е. песен фабрично-заводских рабочих.

Я позволю себе утверждать, что без отточенной марксистско-ленинской теории мы и в собирательских своих опытах, и в вопросах классификации материала не пойдем далеко. Вот в основном те моменты, на которые мне хотелось обратить ваше внимание.

Какие же задачи стоят перед нами? Прежде всего мы должны дать развернутую критику того, что мы имеем сейчас на методологическом фронте в фольклористике, добиваясь полной увязки с марксистско-ленинской методологией литературоведения вообще. Необходимо вести изучение фольклора в его диалектике, в классовой диференциации, осознать устную поэзию как продукт социальной жизни и как мощное орудие в классовой борьбе. Мы должны окончательно отрешиться не только от термина «народная словесность», но и от воззрений, связанных с этим термином.

С другой стороны, мы должны поставить вопрос о пересмотре приемов нашей собирательской работы и принципов классификации материала.

Классификация по жанрам — устарелая и вредная классификация, так как она заставляет нас иногда невольно сбиваться на

представление о вечности жанров, что и случилось, в частности, с Б. М. Соколовым.

В заключение хотелось бы высказать пожелание, чтобы фольклорный кабинет ГАИСа не замыкался в работу только по русскому фольклору. Правда, здесь встречается затруднение, заключающееся в том, что работники кабинета в большинстве случаев не владеют языками наших национальностей и не могут непосредственно проводить собирательскую работу. Но это грех поправимый. С одной стороны, можно и нужно вовлекать в эту работу представителей нацменьшинств, а с другой — мы можем, как это делает сейчас Комакадемия, налаживать руководство, инструктировать местных работников, которые и будут проводить работу по собиранию произведений устной поэзии.

Н. М. Маторин (директор Ленинградского ИПК при Академии наук и директор Музея антропологии и этнографии Академии наук). В докладе правильно поставлен вопрос о взаимоотношениях фольклористики и литературоведения. Мы не можем проложить резкую грань, которая свела бы на низшую ступень искусство широких масс. Я напоминаю о популярности произведений Д. Бедного, столь часто использующего фольклорные мотивы и то, что раньше называли «народным языком». Здесь очевидный пример перерастания фольклорного материала в художественную литературу. Это один из тех путей, при помощи которого можно убедиться, что наша художественная литература не может миновать богатейшего литературного наследия фольклора. Наблюдается и обратный процесс: перенесение в широкие массы материала из художественной литературы, процесс обезличивания. Не всякий, поющий песню Демьяна Бедного «Как родная меня мать провожала», сможет сказать, что это написано Д. Бедным. Это стало массовой, в полном смысле слова, народной песнью. Литературоведам не следует отмежевываться от изучения фольклорного прошлого. К тому же подошел и Безыменский, когда он старается бросить в широкие массы свои высокохудожественные литературные произведения, полные энтузиазма ударных темпов нашей социалистической стройки.

В воспоминаниях С. И. Канатчикова, рабочего-большевика, говорится, какое громадное значение играл фольклорный материал в рабочей среде 80—90 годов. «Сказка о добром попе», которую приводил Ю. М. Соколов, фигурирует в этих воспоминаниях. В широких слоях трудящихся такая сказка может сыграть и сейчас антирелигиозную роль. Правда, большинство этих сказок — антипоповские, а не антирелигиозные, но и они вскрывают критическое отношение масс к религии. Тов. Ленин, говоря о задачах журнала «Под знаменем марксизма», указал, что вовсе не обязательно прямым путем марксистского просвещения для отдельных групп трудящихся подходить к атеизму, и тем более

к воинствующему атеизму. Надо подойти «и так и этак», надо заинтересовать. Несомненно, что одним из путей является антипоповская и антирелигиозная старая народная сказка.

Нужны ли другие жанры? Да, например пословица и поговорка, которые еще не использованы как следует. Пословицы и поговорки создаются заново на заводах и в колхозах.

Ю. М. Соколов напомнил, что Маркс, Энгельс и Лафарг интересовались фольклором и придавали ему громадное значение.

Указания Маркса, а также дальнейшие работы в этом направлении Поля Лафарга, столь прекрасно владевшего фольклорным материалом и умело использовавшего его в своих историко-культурных и антирелигиозных статьях, должны быть положены нами в основу анализа и оценки роли фольклора.

Романтическая идеализация старины чужда марксистскому научному методу. Мы против слащавых работ народников и против нигилизма и «левых» загибов в отношении фольклора. Борясь со старым бытом, ведя антирелигиозную пропаганду, углубляя массовое усвоение мировоззрения диалектического материализма, мы не забываем о том, что коммунизм предполагает критическую переработку и усвоение всего общечеловеческого культурного наследия. Также и упрощенческим тенденциям, ничего общего не имеющим с подлинной марксистской линией в науке, надо дать заслуженный и немедленный отпор, равно как и схематизаторам, не видящим леса из-за деревьев и способным подняться не выше вульгарного и механистического понимания связи между базисом и надстройкой.

При изучении фольклорного материала допускался отдельными учеными внеклассовый подход к фольклору, националистический подход, как это было в Украине. Когда же мы подходим к такому ответственному участку, как школа и политпросветработа, мы должны комментировать фольклор с классовой точки зрения.

Вернусь еще к левацкому загибу в научно-исследовательской области. Только что на Украине, на этнографическом совещании слышал выступления ораторов, явно перегибавших палку в борьбе против национализма в фольклоре и антимарксистских извращений в его анализе. «Наша цель — совершенно изничтожить фольклор, чтобы его не было». «Я очень жалею, что я 40 000 вариантов установил. Это ненужная и вредная работа», — говорили там. Но марксизм заключается не в том, как говорил Энгельс, против некоторых последователей Гегеля, чтобы взять определенный «регистр» выражений и с ним в руках писать о чем угодно. Марксизм заключается в том, чтобы, руководясь методом диалектического материализма, анализировать конкретный материал.

Другая опасность — механистический схематизм, поверхностное усвоение марксизма — очень часто приводит к использованию марксистского «регистра» вместо внутреннего проникновения в существо дела. Собирать материал надо, но надо знать, что к чему и зачем.

Для старых фольклористов «ползучий эмпиризм» столь же характерен, как и для этнографов. Угроза эмпиризма — реальная опасность и для фольклористов.

Важно поставить вопрос о планировании фольклорной работы, с учетом национального переплета, который мы имеем в Советском союзе. В национальных республиках и в областях большой опасностью является националистический уклон в изучении фольклора, внеклассовый подход, элементы неонародничества. И надо привлечь многих товарищей, молодых исследователей, чтобы диалектический материализм и интернациональный подход в широком смысле слова стали мерилом исследовательской работы в национальных республиках и областях.

Новые задачи фольклористики в основном правильно формулированы докладчиком. Я думаю, что сейчас нужно итти в широкие массы, давая теоретическую проработку фольклорного материала, давая популярные доклады, лекции и т. д., итти в школы, к учительству. Итти надо не с пустыми руками, конечно, а с самим фольклорным материалом, используя радио, концерты, вечера, художественное рассказывание, давая концентрированную подборку, которая сразу вводила бы слушателей в существо вещей.

Нам нужно пойти по линии издания тематических сборников, по примеру Ю. М. Соколова, издавшего том «Сказок о попах». Надо наметить ряд таких тем, как, например, гражданская война в фольклоре. Для масс мы должны дать материал, тематически подобранный. Сборники «История гражданской войны» или посвященные вопросам ударничества, я думаю, пойдут еще более широко.

Изолированность фольклора, по-моему, заканчивается. Это переходный этап. Следующий этап — это тесная связь с другими дисциплинами, с этнографией, с литературоведением и искусствоведением.

В ходе социалистического строительства мы должны будем отсеять мещанскую и халтурную литературу и тем самым содействовать развитию подлинного творчества масс.

(Окончание следует).

Редакционная коллегия: П. И. Лебедев-Полянский, И. М. Нусинов и С. С. Динамов
Ответственный редактор П. И. Лебедев-Полянский

6-Я КНИГА ЖУРНАЛА

„ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ“

СОДЕРЖАНИЕ

1. **Валерьян Полянский.** Политический смысл литературно-критической деятельности Н. А. Добролюбова (окончание).

2. **Ф. П. Шиллер.** Гейне и Маркс.

3. **Н. Бельчиков.** Н. Успенский и классовая борьба в критике 60—70-х гг.

4. Дисскусия о фольклоре и фольклористике в реконструктивный период.

5. Хроника.

Цена 1 руб.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА
НА 1932 ГОД
НА ЖУРНАЛ

„ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ"

Орган Государственной академии искусствознания (ГАИС)

Ответственный редактор П. И. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ
Редколлегия И. М. НУСИНОВ и С. С. ДИНАМОВ

6 КНИГ В ГОД

ОТДЕЛЫ ЖУРНАЛА:

Методология литературоведения. Поэтика. История литературы. Вопросы современной литературы. Критика и публицистика. Библиография. Хроника научной жизни.

ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА:

Научная разработка вопросов теории и истории литературы, критики и публицистики с точки зрения марксистской методологии.

ЖУРНАЛ РАССЧИТАН:

на преподавателей вузов и институтов, научно-литературных работников, писателей и др.

Подписная цена: на год—5 р., 6 мес.—2 р. 50 к. Отдельный номер—1 р.

ЗАБЛАГОВРЕМЕННАЯ ПОДПИСКА ОБЕСПЕЧИТ
ВАМ АККУРАТНОЕ ПОЛУЧЕНИЕ ЖУРНАЛА

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

во всех отделениях, магазинах и киосках Книгоцентра; у уполномоченных, снабженных соответствующими удостоверениями, и повсеместно на почте.

АДРЕС РЕДАКЦИИ: Москва, Тверская, 35. Тел. 2-59-49